Al. Manzoni, † in Mailand,
22. Mai, 1873.

ALESSANDRO MANZONI.

EINE STUDIE

VON

CARL MARQUARD SAUER.

PRAG.
Verlag der Fr. Ehrlich'schen Buchhandlung.
1871.

Druck von Ignaz Fuchs in Prag.

Vorwort.

Die Studie, welche ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, erschien vor zehn Jahren in ziemlich embryonischer Gestalt als Programmschrift und blieb als solche selbstverständlich auf ein sehr kleines Publikum beschränkt. Seitdem habe ich mich viel und gerne mit Manzoni beschäftigt, und so manche damals ausgesprochene Ansicht hat im Laufe der Zeit ihr Correktiv erhalten; dessen ungeachtet sind die Grundzüge der Schrift dieselben geblieben. Der Zweck dieses Essay's ist, dem deutschen Publikum ein nach jeder Richtung hin vorurtheilsfreies Bild des grossen italienischen Dichters zu bieten. Ich weiss, dass ich damit sowohl bei der ultramontan-klerikalen als auch bei einer einseitig liberalen Richtung vielfach auf Widerspruch stossen dürfte; allein das beirrt mich nicht in meiner aus langjährigen Studien gewonnenen Anschauung. Ich versuche es, den Dichter ohne jede vorgefasste Meinung zu beurtheilen und halte mich deshalb nicht an seine Persönlichkeit, sondern in erster Reihe an seine Werke; mit anderen Worten, ich mache es, wie man es mit einem Bilde, mit einer Statue macht: Ich betrachte das Werk als solches. Bei einem Dichter, der, wie wir durch Hrn. Geheimrath Dr. Witte in Halle wissen, eine so eigenthümliche Stellung zu seinen eigenen Werken einnimmt, dass diese, wie er selbst sagte, und die Seinigen bestätigten, „in dem Augenblicke, wo sie vollendet waren, alles Interesse für ihn verloren hatten, ihm langweilig, ungenügend, je fast feindlich gegenüberstehend geworden waren," ist man zu einer Scheidung zwischen der Persönlichkeit des Autors und seinen Werken nicht nur berechtigt sondern gradezu verpflichtet. Natürlich kann es mir dabei nicht in den Sinn kommen, dem Dichter, gewissermassen wider seinen Willen, Anschauungen und Gefühle zu unterlegen, die er eben nicht hat, und deshalb soll diese Studie auch nichts weniger als eine Art von Ehrenrettung Manzo-

ni's im liberalen Sinne sein. Sie sucht ganz einfach die Bedeutung seiner Werke für die Weltliteratur darzuthun.

Diese Objektivität der Anschauung ist auch die Ursache, weshalb ich die freiere Form einer Studie derjenigen einer Monographie vorgezogen und das biographische Element von diesem Essay ausgeschlossen oder vielmehr auf einige ganz flüchtige Andeutungen beschränkt habe. Auch bietet das äussere Leben Manzoni's des Interessanten nur sehr wenig. Was das innere Leben des Dichters betrifft, so ist man, so lange er unter den Lebenden weilt, nicht berechtigt daran zu rühren. Einer späteren, von den Kämpfen der Gegenwart nicht mehr beeinflussten Zeit muss es vorbehalten bleiben, den merkwürdigen psychologischen Entwickelungsgang des grossen italienischen Dichters zu zeichnen.

Dies sind die Gesichtspunkte, von denen ausgehend ich diesen kleinen Beitrag zur Geschichte der neuesten italienischen Literatur geschrieben habe, und in diesem Sinne möge man die Studie beurtheilen.

Prag 1. Mai 1871.

C. M. Sauer.

I.

Manzoni und die neueste Literatur Italiens.

Wenn der Wanderer durch die norditalienische Ebene der alten Lombardenhauptstadt zustrebt, so taucht, lange bevor er das Häusermeer Mailands mit seinen Dächern und Thürmen erblickt, ein mächtiger, stolzer Bau am Horizonte auf, der Dom. Dort steht er in seiner wuchtigen Masse, wie ein einsamer Riese. Nichts ist noch wahrzunehmen von den hundert Thürmchen und Zinnen des gothischen Wunderbaues, aber das Ganze imponirt wie kaum ein anderes Bauwerk der Welt. Ist man endlich auf der *piazza del duomo* angelangt und blickt hinauf nach dem erhabenen Münster, so tritt das erste Gefühl der Grösse allmälig zurück gegen den Reiz des Details. Jede Einzelheit entzückt durch die edle Symmetrie ihrer Theile; alles erscheint in sich abgeschlossen, vollendet und bedeutungsvoll, und doch zieht es den Blick immer wieder mit unwiderstehlicher Gewalt auf das Ganze, von dem er sich nur abwendet, um auf's Neue mit Staunen und künstlerischem Wohlgefallen auf dem Einzelnen zu verweilen.

Die Vergleichung zwischen einem Bauwerke und einer literarischen Persönlichkeit mag vielleicht etwas absonderlich scheinen. Nichts destoweniger erinnert Mailands grosser Sohn, Alessandro Manzoni mich immer unwillkürlich an Mailands stolzes Gotteshaus. Wie dieses ragt auch er in einsamer Grösse hoch empor über die zeitgenössische Literatur seines Vaterlandes; wie dieses bietet auch er ein in sich vollendetes abgeschlossenes Ganze, dessen Details ebenso schön, ebenso reich, ebenso harmonisch wirkend erscheinen wie die des Doms. Die Vergleichung liesse sich noch weiter fortführen. Der Ritus, dem die Hallen des Münsters geweiht sind, — ist er nicht derselbe, dem Manzoni seine Hymnen gesungen, den er zur Grundlage seines unsterblichen Romans, der *Promessi Sposi* genommen? Die klerikale Richtung diesseits wie jenseits der Alpen

hat diesen Umstand vortrefflich begriffen und vortrefflich auszubeuten verstanden. Sie feiert in Manzoni den spezifisch katholischen Dichter. Hier ist jedoch der Wendepunkt, wo ihre Anschauungen und die meinigen sich trennen, denn während für sie der Dom nur das Gefäss des Ritus bildet, ist für mich der Dom die Hauptsache.

Ich habe absichtlich gleich von vornherein meinen Standpunkt in der Beurtheilung der grossen literarischen Persönlichkeit, welche den Vorwurf dieser Blätter bildet, präzisirt, um damit Missverständnissen, die später etwa mit unterlaufen könnten, vorzubeugen. Unbefangenheit des kritischen Blickes ist doppelt vonnöthen, wo es sich, wie hier, um Dinge handelt, die nur zu leicht auf den Kampfplatz einseitiger confessioneller Parteibestrebungen gezerrt werden können. Bei Manzoni ist und war dies vielfach der Fall.

Die liberale Richtung der Neuzeit hat Manzoni wegen seines so scharf ausgeprägten Katholizismus vielfach mit den freiheitsfeindlichen, klerikalen und ultramontanen Elementen in einen Topf geworfen und ist über den Schriftsteller, dessen Name mit der neuesten Literatur Italiens fast identisch ist, einfach zur Tagesordnung übergegangen. Namentlich gilt dies von der deutschen Kritik. Wie selten taucht einmal der Name Manzoni in unseren kritischen Blättern auf, und begegnen wir demselben dennoch hie und da, so finden wir ihn gewöhnlich mit dem Epitheton „Bigott“ geschmückt. Anderseits hat die klerikale Literatur Manzoni, den „Dichter“ kurzweg für ihr unbestreitbares Eigenthum erklärt und thut gewaltig dick mit ihm. Natürlich, eine Richtung, welche seit Menschenaltern nichts Nennenswerthes auf dem Gebiete der Kunst und Literatur zu Tage gefördert hat, und der ganzen modernen Bewegung der Geister fern stehend und sie feindlich bekämpfend, unmöglich etwas Bedeutendes hervorzubringen vermag, wird sich eine grosse literarische Erscheinung von so ausgesprochen katholischem Gepräge, wie Manzoni, nicht entgehen lassen. Man hat somit, und zwar mit grossem Unrecht, von der einen wie von der andern Seite den Mann, der einst die Bewunderung Goethes erregte, zu einer Art von Parteischriftsteller gemacht und ihn demgemäss behandelt. Anders in Italien. Hier wird der Name des Dichters des „Verlobten“ von allen Parteien mit gleichem Stolze und gleicher Verehrung genannt. Der Italiener bekundet hierin jenen feinen Takt, der ihm in Fragen der Kunst so selten untreu wird. Er unterscheidet den Autor von dem Privatmanne. Er lässt dem letzteren seine Anschauungen und Ueberzeugungen und hält sich aus-

schliesslich an den Schriftsteller. Diesen Weg gedenke auch ich einzuschlagen. Was Manzoni für seine Person glaubt und meint, ist für die Literatur gleichgiltig. Sie hat sich an seine Werke zu halten. Eine nähere Betrachtung derselben wird uns zeigen, ob wir es hier in der That mit einer klerikal-ultramontanen Grösse zu thun haben, als welche uns z. B. Ludwig Clarus den Dichter in seiner Vorrede zu der Milden'schen Uebertragung des „Verlobten" vorführt.

Ehe wir jedoch zur Beurtheilung des Dichters schreiten, ist es nöthig einen Blick auf die neueste italienische Literatur im Allgemeinen zu werfen.

Der Charakter derselben ist im Grossen und Ganzen ein vorwiegend negativer, revolutionärer. Dabei beschränken sich ihre Bestrebungen selbstverständlich nicht auf das eigene Gebiet, sondern greifen vielfältig in Politik und Religion hinüber und suchen hier ihre Intentionen zur Geltung zu bringen und so das staatliche und religiöse Leben des Volkes dem Parteiinteresse anzupassen. Dieser vorherrschend revolutionäre Charakter ist das nothwendige Resultat tiefliegender Ursachen. Der Zustand der italienischen Gesellschaft vor, während und nach der französischen Revolution war ein arg zerrütteter. Die oberen Schichten derselben entsittlicht, indifferent, wenn nicht gänzlich alles religiösen und nationalen Gefühles bar, nur dem leichten Genusse lebend, in Bewunderung französischen Wesens versunken und mit der fremden Sprache auch fremde Denkungsweise affektirend: die untern Schichten roh, abergläubisch, in systematischer Unwissenheit erhalten, aber trotzdem immer noch innerlich kräftiger als die sogenannten höheren Stände*). Dass solche Zustände auf die Dauer unhaltbar waren und darum auch zur unvermeidlichen Reaktion gegen sich selbst führen mussten, ist leicht einzusehen. In Italien war es, wie überall, die Literatur, welche das Werk der sozialen Umgestaltung in die Hand nahm. Das erste Anzeichen einer Wendung zum Bessern kündigte sich in der Satire an (vergl. den folgenden Abschnitt). Mit ihr ging Hand in Hand die Kritik sowohl auf dem Gebiete der nationalen als der klassischen und theilweise, wenn auch in geringerem Maasse,

*) Vergl. E. Ruth, Geschichte des ital. Volkes unter der napoleonischen Herrschaft, Leipzig 1859, so wie Ueber Goldoni von demselben, Literarh. Taschenbuch von Prutz, 1846; desgl. L'abate Parini e la Lombardia nel Secolo 18°. Milano 1859 von Cesare Cantù.

der fremden Literatur. Durch Scipione Maffei, Goldoni und ganz besonders durch Alfieri eingeleitet, suchte die Bewegung vorerst alles Fremde aus der Literatur auszuscheiden und Einheimisches an dessen Stelle zu setzen. So sehen wir gleich zu Anfang des Zeitraumes Dante, den Vater italienischer Sprache, italienischer Poesie und, was dabei nicht zu übersehen ist, den Vorkämpfer und Märtyrer italienischer Gesinnung, durch G. Gozzi aus der Vergessenheit hervorgezogen, besonders von Monti eifrig studirt und nachgeahmt und dessen Sprache als Hort gegen den Einfluss der französischen hingestellt. Dass diese Reform sich nur langsam und unter bedeutendem Widerstreben von anderer Seite vollziehen konnte, bezeugt der lange und heftige Kampf zwischen den Puristen und Gallicisten. Neben dem Studium Dante's war es die antike Literatur, vor allem Homer, dem sich die Aufmerksamkeit der bedeutendsten Talente, wie Maffei, Alfieri, Monti zuwandte, anderer wie Pindemonte, Cerutti, Cesarotti nicht zu gedenken.

In ihr zweites Stadium tretend fing die in so vielversprechender Weise begonnene Bewegung an sich über die Gränzen der Literatur hinaus in das politische und religiöse Leben der Nation zu verbreiten. Die freiheitlichen Ideen der französischen Revolution hatten in Italien ein mächtiges Echo gefunden, und wie herb auch für den Patrioten die spätern Enttäuschungen sein mochten, die einmal hervorgerufenen Ideen liessen sich nicht wieder vernichten. Aus dem politischen Leben verwiesen, flüchteten sie in die Literatur und begannen dort jenen langen, unglücklichen Kampf gegen die herrschenden Gewalten, der fast ohne Unterbrechung bis in die Gegenwart hinein fortdauerte. Die edelsten Geister Italiens waren sich nur allzuwohl bewusst, dass die Nation mit raschen Schritten ihrem Untergang entgegenging, wenn man nicht ungesäumt und energisch Hand an das Werk der nationalen Wiedergeburt legte, das die mit so vielen Hoffnungen begrüsste französische Revolution in ihrem Verlaufe eher unterbrochen und erschwert, als beschleunigt hatte. Dass diese Regeneration unabweisbar nothwendig geworden war, stand ausser allem Zweifel. Nur über die Art und Weise sie herbeizuführen, konnten Meinungsunterschiede obwalten, und hier sind wir denn zu dem Punkte gekommen, wo uns Manzoni's Stellung zur gleichzeitigen Literatur klar wird, und wo wir in dem Dichter auch den warmfühlenden Patrioten achten und lieben lernen.

Fast alle hervorragenden Schriftsteller Italiens vom Anfang

der Periode bis in unsere Tage glaubten die Ursache des sittlichen Verfalls der Nation in der Fremdherrschaft, und nur in der Fremdherrschaft sehen zu müssen und entrollten deshalb das nationalrevolutionäre Banner. Dass die Fremdherrschaft ihren guten Theil an der Schuld trägt, wer wollte das läugnen? Ebenso gewiss ist es aber auch, dass die Hauptursache dieser beklagenswerthen Zustände in der Nation selbst zu suchen war. Ist aber Selbsterkenntniss schon bei dem Individuum eine schwer anzutreffende und noch schwerer zu übende Tugend, um wie viel mehr ist sie es erst bei einem lebhaften, leicht erregbaren Volke gleich dem italienischen, das schon seit Jahrhunderten die fremden Völker in seinen Gauen schalten und walten sah, ohne jemals Kraft genug in sich zu finden, der verabscheuten Fremdherrschaft mehr als ohnmächtigen Hass entgegenzusetzen. Es war also ganz natürlich, dass die nationale Literatur systematisch Fronte gegen die bestehenden staatlichen und, wenigstens theilweise, auch gegen die religiösen Verhältnisse machte, freilich ohne es weiter darin zu bringen, als zur Negation des Vorhandenen. Dieser Contrast zwischen dem literären und dem politischen Leben des Volkes bildete sich nach und nach zu einer solchen Schärfe aus, dass an eine Versöhnung der Gegensätze nicht mehr zu denken war. Die traurigen Folgen konnten nicht ausbleiben. Der mit so ungleichen Waffen geführte Kampf musste zum Nachtheile der nationalen Vorkämpfer und der von ihnen vertretenen Idee ausfallen. Alfieri, der aristrokratische Demokrat, diese gewaltige, energische Persönlichkeit, siechte an der Krankheit der Zeit, dem innern Zwiespalte hin; Ugo Foscolo wanderte in's selbstgewählte Exil; Silvio Pellico, Maroncelli und Gonfalonieri, die Häupter des Conciliatore, schmachteten auf dem Spielberge. Nur Monti, das genialste Formtalent, aber auch der charakterloseste unter den Dichtern des modernen Italiens, verstand es sich den Verhältnissen anzuschmiegen und fand dabei seine Rechnung. Es ist ein trübes Bild, das uns in dieser Beziehung die neueste Literatur bietet. Dieses leidenschaftliche Ringen, dieses Hinopfern der edelsten Kräfte in erfolglosem Kampfe, dieser trotz seines oft theatralisch-rhetorischen Gewandes dennoch innerlich wahre Schmerz über das gesunkene Vaterland, dieses Verzweifeln an den höchsten und heiligsten Ideen der Menschheit: alles dieses drückt selbst den bedeutendsten Schöpfungen der Periode den Stempel innerer Zerrissenheit auf und lässt uns nie zum ruhigen Genusse des Gebotenen gelangen. Die Schriften Ugo Foscolo's, des Grafen

Leopardi, des edlen Dulders, und in neuester Zeit ganz besonders die Werke Guerrazzi's sind dafür nur zu deutliche Belege.

Während so das „junge Italien" die Wiedergeburt des Vaterlandes durch die Negation, und in der Politik durch den alle Schichten der Gesellschaft umfassenden Carbonarismus anstrebte, sehen wir dagegen Manzoni sich ferne halten von dem politischen Parteigetriebe in der Literatur. Dass die Ursache dieses Sichfernhaltens von den tumultuarischen Bestrebungen seiner literarischen Zeitgenossen bei Manzoni nicht im Mangel an Gefühl für die Leiden seines Volkes zu suchen ist, geht aus dem in seinen Werken sich so deutlich aussprechenden, edlen Vaterlandsgefühle zur Genüge hervor. Manzoni suchte aber sein Volk auf dem Wege emporzuheben, auf dem allein ein gesunkenes Volk gehoben werden kann: auf dem Wege gründlicher, geistiger Umbildung*). Eine durch Jahrhunderte in geistiger und politischer Unmündigkeit gehaltene Nation kann nicht mit einem Male zur Freiheit und Selbstherrschaft übergehen, denn in dem Leben der Völker, wie in der Natur, gibt es keine Sprünge, sondern eben nur Uebergänge. Diesen Uebergang zum Bessern sucht Manzoni damit anzubahnen, dass er der Nation in dem Romane wie in den Dramen ihr Spiegelbild vorhält, und dass er in beiden, wie in seiner Lyrik, den Glauben aufs Neue zu wecken und zu kräftigen strebt. Selbstverständlich konnte Manzoni nur in jenem Katholicismus, der, wie Massimo d'Azeglio, **) eine

---

*) Ein italienischer Beurtheiler, *Paolo Tedeschi*, sagt in dieser Beziehung sehr richtig: *Preparare la rigenerazione patria con la luce della fede con la riforma del cuore, ecco l'assunto di Alessandro Manzoni.*

*) Manzoni's Schwiegersohn, als Diplomat durch seine liberale Gesinnung bekannt, Autor mehrerer vortrefflichen historischen Romane, deren ich später erwähnen werde, Verfasser der von clericaler Seite heftig angegriffenen politischen Schrift il governo di Piemonte e la corte di Roma sowie der später erwähnten Politica del diritto cristiano, früher sard. Premierminister, Gouverneur der Lombardei, dann italienischer Minister; gest. 1866. Die betreffende Stelle lautet: „Die Massen in Italien werden entweder katholisch sein, oder Nichts. Alle Anstrengungen der Bibelgesellschaften und der protestantischen Missionäre werden es nicht dahin bringen, einen andern Glauben an die Stelle des Glaubens zu setzen, in dem unsere Generationen aufgewachsen sind, der Italien seine Künste, seine Sitten und sein ganzes soziales Leben gegeben hat. Man kann von jenseit der Alpen her eine Auflösung der religiösen Ideen bewirken, eine moralische Zersetzung, ein Nichts hervorbringen. Man kann den Katholicismus, der unser Ruhm war, verderben, ihn verfälschen, ihn ganz wegnehmen und zugleich mit ihm das moralische Prinzip unseres Volkes; aber ihn durch den Protestantismus ersetzen, — nie!"

sicherlich anzuerkennende Autorität, sagt, „Italien seine Künste, seine. Sitten, sein ganzes soziales Leben gegeben hat," die Basis finden, auf der sein Volk zu neuer nationaler Grösse emporwachsen sollte. Dieser Katholizismus, oder richtiger gesagt, das Christenthum, war freilich im Laufe der Jahrhunderte von Rom aus in unglaublicher Weise gefälscht und verknöchert worden. Leeres Formelwesen, starre Dogmatik hatten, nach Mephisto's Anweisung, aus dem Glauben vor allen Dingen, „den Geist herausgetrieben." Dafür behielten die Herren die Theile in der Hand, mit denen sich ganz vortrefflich manipuliren liess. Mit welchem Erfolge, hat die jüngste Zeit zur Genüge bewiesen. Es ist eine heiklige Sache, heutzutage von der Religion als einem für das gesellschaftliche Leben unentbehrlichen Elemente zu sprechen. Auf der einen Seite ein herrschsüchtiges in seinen beschränkten Ideen festgebanntes Priesterthum, das die Welt nach seinen Grundsätzen gewaltsam umgestalten will; auf der andern Seite der Materialismus mit seinen verschiedenen Abstufungen bis hinab zum gedankenlosen Indifferentismus. Dazwischen die grosse Masse, welche theils in dem alten Gleise ruhig weiter tappt, theils sich auf eigene Faust ihren religiösen Hausbedarf zu decken sucht. Was sich aus diesem Durcheinander im Laufe der Zeit entwickeln wird, ist dermalen nicht abzusehen. Soviel steht jedoch fest, dass die Gesellschaft ohne jene geistigen Ideen, die wir unter dem Namen „Religion" zusammen fassen, nicht bestehen kann. Der Philosoph mag sich sein System construiren und sich damit begnügen. Das Volk aber, welches nicht aus Philosophen besteht, bedarf eines „Glaubens." Der Fesseln der Confession entledigt, wird dieser Glaube aber doch immer wieder zu jenen grossen humanistischen und ethischen Grundsätzen zurückgreifen, die allen Confessionen gemeinsam sind und die als „Christenthum" einst der Welt ihre neue Gestalt gegeben haben. Diese Grundsätze aber und keine anderen sind es, welche den Grundton der Manzoni'schen Dichtungen bilden.

Hier haben wir also die so häufig im Parteiinteresse ausgebeutete sogenannte katholische Tendenz Manzoni's, über die ich mich im Verlaufe dieser Abhandlung noch öfters auszusprechen haben werde. — In wie weit Manzoni mit seiner Anschauung Recht hatte, kann nur die Zukunft entscheiden. — Genug, Manzoni hat gearbeitet an dem grossen Werke der Wiedergeburt Italiens nach bester Ueberzeugung, mit der vollen Kraft seiner Seele, und schon dies genügt, sein Streben als ein hochachtbares erscheinen zu lassen.

Uebrigens stand Manzoni mit seinen Ideen keineswegs vereinzelt da. Ich will hier nur einen seiner eifrigsten Mitkämpfer, zum Theile freilich auf anderem Gebiete, erwähnen: Cesare Cantù. Was dieser, auch als Romanschriftsteller, Historiker und Literaturkenner in Italien wohlbekannte Autor auf dem Gebiete der populären Unterrichtsliteratur geleistet hat, ist wahrhaft erstaunlich. So ist, um nur eines zu erwähnen, sein Carlambrogio di Montevecchia ein treffliches Volksbuch, eine jener Schriften, die bis in die untersten Schichten des Volkes Nutzen und Segen verbreiten. Bei Cantù zeigt sich wie bei Manzoni das Streben, vor allem das Volk von innen herauszubilden. Er wendet sich darum zunächst an die in Italien so sehr der Bildung bedürftigen Bewohner der niederen Hütten, nach dem Grundsatze, dass man ein Haus nicht beim Dache sondern vom Erdgeschosse zu bauen anfängt. Da dies aber, um mit Manzoni zu sprechen, „eine jener metaphysischen Spitzfindigkeiten ist, die der Menge niemals in den Sinn kommen," so ging es ihm, wie es schon manchem vor ihm ergangen ist und manchem nach ihm ergehen wird, d. h. er erntete mit seinem Streben Undank und Anfeindungen.

So viel über die Stellung Manzoni's zur zeitgenössischen Literatur Italiens.

Es bleibt mir zum Schlusse dieser Einleitung nun noch übrig einen Blick auf die durch Manzoni in der ital. Literatur geübten äusseren Einwirkungen zu werfen. In der Lyrik steht er fast gänzlich ohne Nachahmer da*). Im Drama hingegen zeigt sich etwas wie die Anfänge einer Schule, obwohl keiner seiner Nachahmer von besonderer Bedeutung ist. Der befähigteste unter ihnen dürfte wohl Carlo Marenco (Verfasser der Famiglia Foscari etc.) sein. Blanc rechnet hierher Tedaldo Fores (Buondelmonte, Beatrice di Tenda und i Fieschi ed i Doria) und De Cristoforis (Ser Gianni Caraccioli), ferner gehört hierher Francesca da Rimini von Pellico und Torquato Tasso von Rosini. Was Niccolini betrifft, so steht er etwa in demselben Verhältnisse zu Manzoni wie dieser, als Romancier, zu Walter Scott, d. h. er wurde durch ihn zwar angeregt, ist ihm aber unbedingt überlegen.

Ganz anders sieht es dagegen auf dem Gebiete des Romans

---

*) Mit Ausnahme vielleicht von Giuseppe Borghi, der in seinem Inno sacro „la Fede" den Ton der Manzoni'schen Hymnen glücklich getroffen hat, ohne jedoch den Schwung und die Kraft des Meisters zu erreichen.

aus. Hier hat Manzoni nicht nur eine vollständige Schule, sondern, wenn ich mich des Ausdruckes bedienen darf, sogar eine Afterschule*) in's Leben gerufen. Für den talentvollsten unter den Nachfolgern Manzoni's halte ich Tommaso Grossi, den Dichter des Marco Viscontì (deutsch von Fink. 1860). Ein beliebter Romanschriftsteller ist G. Rosini (Seine Monaca di Monza, eine etwas gedehnte Fortsetzung der Pr. Sp., Pisa 1829, deutsch von A. Wagner, hat über fünfundzwanzig Auflagen erlebt. Von ihm sind ferner Luisa Strozzi und Ugolino della Gherardesca). Sehr bedeutend sind Cesare Cantù und Massimo d'Azeglio. Von ersterem sind Margherita Pusterla, 5. Aufl. 1856; La Madonna d'Imbevera, 1835, und das als Commentar zu dem Manzonischen Romane dienende La Lombarbia nel Secolo XVII; von letzterem: Niccolò de' Lapi und Ettore Fieramosca. Die bekanntesten historischen Romane aus der Schule Manzoni's sind, nach den Namen der Verfasser alphabetisch geordnet, die folgenden:

Anonym:	Rachele Delpino.
	Scene storiche del Medio evo d'Italia**).
Battaglia:	Giovanna prima regina die Napoli.
Bazzoni:	Il castello di Trezzo. — Zagranella. — Falco

*) Einem 1832 in dem London and Westminster Review erschienenen Aufsatze von Fortunato Prandi folgend, spricht sich Clarus über diese italienischen Leibrock, Spiess und Cramer folgendermassen aus: „Fast immer zeigt man uns irgend ein gewaltiges Schloss, den Aufenthalt eines grossmächtigen Feudalherrn, der die friedlichen und harmlosen Bauern plagt, — Eisenfresser mit langen Knebelbärten — zwei Verliebte, die uns beständig an Romeo und Julie erinnern, Burgverliesse, Fussblöcke, Stürme, Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge, und noch ein Dutzend dergleichen Dekorationen, welche an jeden Ort passen, so dass der Autor dieselben getrost im Voraus pinseln kann . . . . Der Aristokrat erscheint in diesen Romanen stets als der vergnügungssüchtige, zur Gewalt geneigte Tyrann. Die Unschuld dagegen haust immer bei den Bergbewohnern, dem Landvolke, überhaupt den niedern Ständen, welche als Unterdrückte erscheinen. Diesen meist stereotypen Figuren zur Seite steht der Priester und die christliche Jungfrau, jener als Mittler zwischen Himmel und Erde, diese als Repräsentantin der Reinheit und Sittlichkeit im Kampfe mit der Verworfenheit . . . . Alle Bösewichter sind Aristokraten, alle Märtyrer Priester, alle Heroen aus dem Volksstande etc. etc."

**) Blanc nennt den Fürsten Santa Rosa als den wahrscheinlichen Verfasser.

della Rupe. — La bella Celeste degli Spadari.

Ign. Cantù: Il Marchese Annibale Porrone. — Marta della Madonna del Monte.
Carcano: Ida della Torre.
Crivelli: La prima e seconda Giovanna regina di Napoli.
Falconetti: Irene Delfino. — La villa di San Giuliano. — La naufraga di Malamocco.
Ferrary: I Vestarini, Signori di Lodi.
Finoli: Le Rovine di Milano e di Lodi. — Igilda di Brivio.
Gualtieri: L'Innominato (als Commentar zu den Pr. Sp.). — Il capo delle cento tribù. — I dodici Visconti.
Guerrazzi: Battaglia di Benevento. — Assedio di Firenze. — Isabella Orsini.
Lanzetti: Cabrino Fondulo.
Maestrazzi: La lega lombarda.
Marocco: Clarice Visconti.
Mauri: Caterina Medici di Brono.
Ranieri: L'Orfana di Napoli.
Revere: I Piagnoni e gli Arrabbiati.
Rovani: Manfredo Pallavicini.
Sacchi: I Lambertazzi e i Geremei.
Ifigenia Sauli-Sajani: Beatrice Alighieri.
Tommaseo: Il duca d'Atene.
Varese: Sibilla Odaleta. — Folchetto Malaspina; il Proscritto. — Preziosa di Sanluri. — Torriani e Visconti. — La Fidanzata ligure. — I Prigionieri di Pizzighettone. — Il Nano della Principessa di Galles.
Vigano: Val d'Intelvi e Valsassina.
Vigna: Lutalto di Vicolungo.
Zorzi: Cecilia di Baone.

II.

Manzoni als Lyriker.

Um Manzoni's Bedeutung als Lyriker würdigen zu können, ist es nothwendig, dass wir vorerst der Zeit, in welche sein Auftreten fällt, eine, wenn auch nur vorübergehende Aufmerksamkeit zuwenden. Die das ganze 18. Jahrhundert beherrschende Richtung, der Classizismus, war durch innere Hohlheit vor dem Anstürmen der neuen Zeit in sich zusammengebrochen und führte nur in seinen verknöcherten Akademien noch eine Art Scheinleben, an das man sich indess mit um so grösserer Beharrlichkeit anklammerte, je mehr die Unmöglichkeit seiner ferneren Existenz sich von Tag zu Tag offenbarte. Die Lyrik war wenig mehr als leeres Reimgeklingel geworden, wobei das Rimario die Stelle der Poesie vertreten musste *). Der einzige bedeutende lyrische Dichter der ganzen Epoche, Vincenzo da Filicaja (gest. 1707), hätte mit seinem weltberühmten Sonnet „Italia o Italia" gewissermassen den letzten vollen Accord angeschlagen. Was man seitdem produzirte, hat trotz des ungemessenen Beifalls, der manchem Dichter der Epoche von seinen Zeitgenossen zu Theil ward, heut zu Tage fast nur noch

---

*) Ein ergötzliches Bild des italienischen Akademiewesens hat Goldoni in seiner Comödie il poeta fanatico (1750) gegeben. Jarkius (Leipzig 1725) nahm sich in seiner Geschichte der Akademien in Piemont, Mailand und Ferrara die Mühe die ital. Akademien namentlich aufzuzählen. Ihre Anzahl beläuft sich auf mehrere Hundert und dabei ist das Verzeichniss noch lange nicht vollständig. Mailand z. B. hatte deren allein über 25. Die Namen sind fast immer höchst barock. So hatte Bologna die „Verlassenen," die „Ängstlichen," die „Faulen," die „Verworrenen," die „Zweifelhaften," die „Ungeschickten," die „vom nächtlichen Vergnügen" (*della notte Piacere*) die „Schläfrigen" etc. Cubio rühmte sich der „Eingeschlafenen", Venedig der „Unermüdlichen," der „Scharfsinnigen" und „Angelockten", Florenz hatte die „Feuchten", Neapel die „Mondsüchtigen" (*Lunatici*) die „Geheimen" und die „Fliegenden", Urbino die „Betrübten", Perugia die „Verrückten" (*Insensati*), die „Abgeschmackten" (*Insipidi*) Macerata die „Chimärischen", Rom zählte unter seinen 16 Akademien die „Phantastischen", die „Vernachlässigten" (*Negletti*), die „Unpässlichen", die „Unfruchtbaren" und die „Schattigen" (*Ombrosi*), Siracus die Betrunkenen", Mailand die „Versteckten", Reggio die „Stummen" und Viterbo die „Hartnäckigen" und die „Vagabunden". Von diesen unzähligen Akademien hat nur die Florentiner Crusca sich durch die Herausgabe ihres grossen Wörterbuches ein wirkliches Verdienst um die ital. Sprache und Literatur erworben.

literarhistorischen Werth, einzelne Sachen von Chiabrera, Frugoni und Rolli vielleicht abgerechnet. Und dabei gehören diese Lyriker eigentlich mehr dem 17. als dem 18. Jahrhundert an. Die hervorragenden Geister des vorigen Jahrhunderts hatten sogar die Lyrik sehr auffällig bei Seite liegen lassen, um sich dem Drama in seinen verschiedenen Formen zuzuwenden: so Gravina, eines der arkadischen Häupter, Martello, und besonders Scipione Maffei der Tragödie, Chiari und der trotz all seiner Fehler höchst beachtenswerthe Goldoni der Comödie, Gozzi der mährchenhaften Zauberposse, und endlich Apostolo Zeno und Metastasio der Oper. Dass auf diese Weise die Lyrik, wie ich vorhin bemerkte, in ungeschickte Hände gerieth und den Mangel an Gehalt durch das Massenhafte der Produktion zu ersetzen suchte, ist leicht begreiflich. Ihre beispiellose Verflachung hatte deshalb auch die unvermeidliche Reaktion gegen ein solches Treiben im Gefolge, und so sehen wir neben dem Drama besonders die Satire durch Parini und Casti vertreten, welche den natürlichen Uebergang zu dem vorwiegend kritischen Charakter des letzten Theiles der Epoche bildet.

Die italienische Literatur hatte somit vor Manzoni seit langem keinen grossen lyrischen Dichter mehr aufzuweisen gehabt. — Schon das Debüt des einundzwanzigjährigen Lyrikers, der nicht nach junger Dichter Brauch mit sentimentalen Liebesklagen vor das Publikum trat, sondern in männlichem, durch die Schule des Schmerzes gezeitigtem Ernste sein erstes Lied den Manen eines dahingeschiedenen Freundes widmete, ist bezeichnend für die ganze Richtung des Sängers der „heiligen Hymnen.“ Es ist dies die 1806 erschienene Ode In morte di Carlo Imbonati. Seines tiefpoetischen Inhalts wegen fand das in versi sciolti geschriebene Gedicht grossen Anklang. Ueber den Inhalt desselben hier nur soviel, dass der geschiedene Freund dem Dichter im Traume erscheint und ihm sowie seiner edlen Mutter*) Trost zupricht. Indem er ihm Homer als leuchtendes Vorbild für seine poetischen Bestrebungen hinstellt,

---

*) Bekanntlich ist Manzoni durch seine Mutter ein Enkel des berühmten Rechtsphilosophen Cesare Beccaria, gest. 1794, dessen Werk dei delitti e delle pene seiner Zeit in Europa unerhörtes Aufsehen machte. Auch bei Manzoni sehen wir, wie bei Goethe, Byron, Heine und vielen andern, welchen Einfluss die Mütter auf den Entwickelungsgang grosser Dichter ausgeübt haben.

schildert er ihm zugleich die Welt in ihrem wüsten Treiben und fordert ihn auf sich frei zu halten von der Verderbniss der Zeit. Die Worte des jungen Dichters gewinnen an Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Abfassung des Gedichts gerade in die Zeit fällt, wo Paris (Manzoni und seine Mutter lebten damals dort) die ganze Glorie des kaiserlichen Frankreich entfaltete. Der ihn umgebende Schimmer vermochte den jungen Mann in der Selbstständigkeit seines Urtheils über Welt und Menschen nicht irre zu leiten. Er zieht, wie er in dem Gedichte sagt:

„Der Säle müssigem Geplauder,
„Des seichten Pöbels nichtigem Geschwätz
„Den kleinen Kreis einsicht'ger Freunde vor."

In diesen Versen lässt sich für ein feineres Gehör schon jene Stimme vernehmen, die vierzehn Jahre später die stolzen Worte:

Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio . . . . .
. . . . Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha!

mit vollem Rechte sprechen konnte. Welchen Eindruck mögen diese Worte wohl auf den ci-devant citoyen und nachmaligen Cavalier Monti gemacht haben! —

Das der Zeitfolge nach zweite Gedicht Manzoni's, die Urania, gleichfalls noch in Paris verfasst, ist ein der Ode an Imbonati weit nachstehendes allegorisirendes Poemetto, worin Manzoni, wie Clarus bemerkt, noch ganz auf dem Standpunkte des abgelebten Classizismus steht. Ich wäre darum auch aus innern Gründen zur Annahme geneigt, dass dieses Gedicht, wenigstens im Entwurfe, vor der Ode auf Imbonati geschrieben, und dass seine spätere Veröffentlichung vielleicht eine rein zufällige gewesen sei.

Das Jahr 1810 brachte die Inni sacri, durch die Manzoni sich mit einem Schlage den ersten Platz unter den modernen Lyrikern Italiens eroberte. Es sind fünf Gedichte, oder vielmehr Hymnen, wie er sie selbst benennt: Die Geburt Jesu, die Passion, die Auferstehung, das Pfingstfest und der Name Maria's. In diesen Weihegesängen bot der Dichter eine ganz neue Gattung der Lyrik, welche nur in den alten christlichen Kirchenliedern Verwandtes findet, und stellte sich damit zugleich ganz entschieden auf den Standpunkt des positiven Christenthums. Hier hatte er den Boden gefunden, auf dem es ihm möglich war, ein grosser italienischer Dichter zu werden. Inmitten einer skeptischen Zeit, die mit ihrem ewigen Zweifeln jede frische Blüthe

mit „des Gedankens Blässe ankränkelt“, gibt es am Ende doch nur zwei Wege für das Genie, um zur selbstbewussten Klarheit des Wollens und Könnens, zu jener Sphäre heiterer Ruhe zu gelangen, in der allein wahrhaft grosse Gebilde entstehen können: entweder es muss, gleich unsern Dioskuren, sich durchkämpfen durch die Regionen des Sturmes und Dranges, um einsgeworden mit sich selbst, sich nach Abstreifung der Fesseln des gemeinen Lebens im Lichte der reinen Schönheit zu sonnen, — oder es muss, wie Manzoni, der Sänger des weniger speculativen Südens, das Panier des Glaubens ergreifen und dort Anker werfen, wo es festen Grund gefunden zu haben glaubt. Nur auf dem einen oder dem andern dieser Wege lässt sich jenes grosse Eins erreichen, das einem Dichterwerke den Stempel der ächten Classicität aufdrückt. Hier dürfte denn auch der Berührungspunkt zwischen Göthe und Manzoni gefunden sein, und hieraus erkläre ich mir die Sympathie des „grossen Heiden“ für den spezifisch christlichen, katholischen Sänger. — In den Inni sacri hat das Christenthum seine poetisch schönste Verherrlichung gefunden. Dieses Christenthum ist bei Manzoni natürlich der Katholizismus, der aber nicht etwa in der absichtlich in den Vordergrund geschobenen äusserlichen Gestalt der Confession, sondern im Strahlengewande der weltumfassenden Lehre des Siegers von Golgatha erscheint.*) Die Lyrik Manzoni's dient deshalb auch keiner sogenannten Richtung, sondern sie ist sich selbst Zweck. Seine Hymnen sind katholische in dem Sinne wie das Stabat mater ein katholisches Lied ist, d. h. sie bieten die höchste Poesie der katholisch-christlichen Idee. In ihnen athmet jener Geist, der die gothischen Dome schuf, der Rafael's Pinsel führte,

---

*) Der schon erwähnte ital. Kritiker, *P. Tedeschi*, selbst ein Priester, trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er in seinem *Commento all' Ode il Cinque Maggio* von Manzoni sagt: Er hat uns das Christenthum in seiner jungfräulichen Reinheit hingestellt, wie es von seinem göttlichen Stifter geboten ward, nicht getrübt durch menschliche Leidenschaften, ohne das Elend beklemmender Sakristeien und die Schmach unvermeidlicher Abbati, dieser alten Landplage Italiens, dieser wandelnden Möbelstücke der lombardischen Patrizierhäuser“. (di averci presentato il cristianesimo vergine e puro, quale fu stabilito dal divino suo fondatore, non alterato dalle umane passioni, non immiserito tra le angustie delle sacristie e le vergogne degli inevitabili abbati, antica piaga d' Italia e veri addobbi ambulanti delle patrizie case lombarde.)

der Palestrina's Musik durchweht. Obgleich die Manzoni'sche Lyrik positive Glaubenslehren der katholischen Kirche verherrlicht, ist sie darum doch nichts weniger als eine im Dienste der ecclesia militans kämpfende poetische Dogmatik,*) sondern sie ist der freie Erguss einer echten Dichterbrust, deren Glaube zugleich innige Ueberzeugung ist. — Der preussische Legationsrath von Reumont, ein gründlicher Kenner italienischer Poesie und italienischen Lebens, charakterisirt**) die Inni sacri in folgenden Worten:

„Das Höchste, was Manzoni geleistet, sind die Ergüsse seiner Lyrik. Seine Poesie ist klar und lauter wie der Felsenquell, sie ist tönend, wie die reinste Harmonie der Musik, sie steigt empor wie Opferduft am Altar aus goldnem Rauchfasse. Nicht in reichem Bilderschmuck, nicht in rhetorischen Formen, worin sich der Italiener zu sehr gefällt, besteht ihre Schönheit, sondern in der tiefen Innigkeit und Wärme, die sie zu verbinden weiss mit einem freien Heraustreten aus dem Subjektiven, aus blos individuellen Zuständen, mit einem lebendigen und liebevollen Eingehen in die höheren Bedürfnisse der Menschennatur. So ist die italische Poesie, wie er sie selbst schildert, die schöne, die ersehnte, die wunderbare Jungfrau. Seinen Kirchenhymnen hat das neuere Italien nichts gleichzustellen. In den Bitten und Wünschen, der Trauer und dem Jubel eines Menschenherzens sind die Gesinnungen und Gefühle der gesammten Christenheit ausgesprochen. Das ist der über jeden Zweifel erhabene Glaube, das ist die kindliche Frömmigkeit, das ist die objektive Haltung des altchristlichen Kirchengesangs. Inmitten der Unbehaglichkeit, welche man in der italienischen Literatur empfindet, wie in der so mancher andern Länder, ist die geistliche Poesie wie eine Oasis. Und auf diese gerade haben Manzoni's Vorgang und Muster nachhaltig und wohlthätig gewirkt. —"

Mit Recht betont Clarus in den Hymnen Manzoni's die „naive

---

*) Nur die dem Namen Maria's geweihte Hymne enthält in ihrer Schlussstrophe die Aufforderung an Israel „endlich mit uns ihren (d. h. Maria's) Namen anzurufen und zu sprechen: Sei gegrüsst, o du Hort der Betrübten!" Es ist dies die einzige Stelle in sämmtlichen Dichtungen Manzoni's, wo sich der Dichter direkt oder indirekt an eine andere Confession wendet. Hält man sie jedoch mit dem Vorhergehenden zusammen, so erkennt man leicht, dass hier eher alles andere als ein Angriff auf Andersgläubige von dem Dichter beabsichtigt worden ist.

**) In seinen zu Berlin gehaltenen Vorträgen über die poetische Literatur der Italiener im 19. Jahrhunderte.

und unverkünstelte Aufnahme des Kirchenglaubens als eine hervorstechende Besonderheit und Schönheit.“ Waren sie doch für das Volk geschrieben, dessen religiösen Anschauungen und Empfindungen sich der Dichter vor allen Dingen anschmiegen musste, wenn er seinen Zweck erreichen wollte. Zu mystischen Versenkungen so wie zu dithyrambischem Schwunge war hier doch wahrlich nicht der Ort. Unbegreiflich ist es, wie O. L. B. Wolf in seinen Vorlesungen (Leipzig 1832) die Hymnen „für einen katholischen Dichter“ viel zu kalt und gemessen findet. Mir kommt dies gerade so vor, als wenn man Julia's und Romeo's Dialog in der Balkonscene Mangel an verliebter Schwärmerei vorwerfen wollte.

Wenn wir Manzoni in seiner Urania noch vollkommen auf dem Standpunkte des Classizismus erblicken, so betritt er mit seinen Inni zugleich ganz entschieden die Bahn der Romantik, wie er denn überhaupt als der grösste Dichter der romantischen Schule in Italien anzusehen ist. Manzoni vereinigt in sich alle Vorzüge des Romantizismus ohne die Fehler desselben. Er besitzt die hohe Formvollendung unserer romantischen Schule; er versteht es, wie diese, sich in die vergangene Zeit zu versenken und das dort Erschaute und Gefundene mit künstlerischer Vollendung in die Gegenwart zu übertragen: dagegen zeigt er nichts von jenem unruhigen, dämonischen Elemente, das besonders bei den französichen Romantikern uns anziehend und abstossend zugleich entgegentritt. Wenn Vilmar von der romantischen Schule in Deutschland sagt, „es dringe sich uns die Ueberzeugung, wenigstens die Wahrscheinlichkeit auf, dass die Romantiker das Volksmässige, das Heilige, überhaupt das Positive, von dem sie reden, weniger selbst besessen, sondern weit mehr als etwas Fremdes anerkannt, gelobt und gepriesen — dass sie an diesen Dingen ihre Freude gehabt hätten, aber nur in so weit, als sie sich nicht selbst unmittelbar und ganz daran betheiligten;“ — dass es „scheine als suchten sie mitunter das Alte, das Volksmässige, das Heilige nicht um sich in die alten, volksmässigen, heiligen Gesinnungen voll und ganz hineinzutauchen, sondern um des neuen Reizes willen, den eben das Alte, um des Contrastes willen, den das Volksmässige gegenüber unserer modernen Cultur gewährte, um des Geheimnissvollen und Wunderbaren willen, mit dem das Heilige geschmückt war“ — so kann man diesen, bei der romantischen Schule in Deutschland nur allzubegründeten Vorwurf, dem italienischen Dichter in keiner Weise machen. Während die deutschen Romantiker heute, wo wir dem

Hader der Parteien fern stehen, auf uns einen krankhaften, zuweilen fast hysterischen Eindruck machen*), bietet dagegen Manzoni das Bild einer starken, vollkommenen Gesundheit, und die Romantik, welche bei uns in Deutschland etwas Treibhausluftartiges hat, erscheint bei Manzoni als die natürliche Atmosphäre.

Ich hielt diese allgemeinen Bemerkungen über den romantischen Charakter der Manzoni'schen Lyrik für nöthig, ehe ich mich zu dem letzten und grössten Werke seiner lyrischen Muse, dem fünften Mai**) wende. Bekanntlich ist das Gedicht durch Göthe bei uns eingeführt worden, der selbst eine allerdings ziemlich verunglückte Uebersetzung davon lieferte. Ich gebe die Ode hier vollständig mit der meisterhaften Uebersetzung von Paul Heyse.

Il cinque Maggio.	**Der fünfte Mai.**
Ei fu; siccome immobile,	Er war; so wie bewegungslos,
Dato il mortal sospiro,	Nachdem der Mund erblasste,
Stette la spoglia immemore	Die Hülle lag, uneingedenk
Orba di tanto spiro,	Welch einen Geist sie fasste:
Così percossa, attonita,	So steht die Welt, wie schlaggelähmt
La terra al nunzio sta.	Bei dieser Kunde still.

---

*) Es versteht sich, dass ich hier ebensowenig das durch die romantische Schule so sorgfältig gepflegte Volkslied (Brentano, Arnim), als den noch heute nicht seinem ganzen Werthe nach gewürdigten Lyriker Josef v. Eichendorff im Sinne habe.

**) Clarus setzt das Erscheinen derselben nach den beiden Tragödien; Das genaue Datum vermag ich nicht anzugeben. Die Goethe'sche Uebersetzung erschien zusammen mit den Uebertragungen von de la Motte-Fouqué, Giesbrecht, Ribbeck, Zeune zu Berlin 1828. Clarus giebt eine sechste, wie er sagt, vor einigen zwanzig Jahren anonym erschienene, die sich indess weder durch Wohlklang noch durch Treue auszeichnet. Eine siebente ist die von Rempel (2. Band des Herrig'schen Archivs) im Romanzenversmass und mit kritischen Noten versehen. Die achte, unstreitig die beste, ist die von Paul Heyse, welche ich dem Original zur Seite gesetzt habe. Die neueste ist von Emilie Schröder, der Uebersetzerin des Romans (s. d.) Herr Prof. Rötscher behauptet in seiner Einleitung zu dem Buche, dass diese Uebertraguug der Ode „ihre Vorgänger ohne Ausnahme entschieden hinter sich lasse.“ Ich finde diese Behauptung zwar sehr galant und sehr entschieden, leider aber auch sehr unbegründet. Zunächst fehlt der Schröder'schen Uebersetzung das gerade hier so wichtige Element des Reimes, dann ist sie nicht im Versmass des Originals gehalten und schliesslich kommt der Gedanke oft sehr verblasst zuweilen sogar ganz unklar zum Ausdrucke. Herr Rötscher scheint die Heyse'sche Uebertragung nicht zu kennen.

Muta pensando all' ultima
Ora dell' uom fatale,
Nè sa, quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

Stumm denkt sie an den Todeskampf
Des Einen, Schicksalsvollen,
Und fragt, wann wohl ein Menschenfuss
Auf ihre blut'gen Schollen
Solch eines Daseins Riesenspur
Von neuem drücken wird.

Lui sfolgorante in soglio
Vide il mio genio e tacque;
Quando còn vece assidua
Cadde, risorse e giacque,
Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha.

Ihn sah die Mus' in Strahlenglanz
Des Throns und hat geschwiegen,
Und sah ihn, ewig wechselvoll
Fallen, erstehen, erliegen;
Im Wortgeräusch der Tausende
Blieb ihre Lippe kalt.

Vergin di servo encomio,
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio,
E scioglie all' urna un cantico
Che forse non morrà.

Jungfräulich rein vom Sklavenlob
Und nie von Schmähung trunken,
Erhebt sie jetzt sich tiefbewegt,
Da solch ein Stern versunken,
Und singt zur Urn' ein Todtenlied,
Das nie vielleicht verhallt.

Dall' Alpi alle Piramidi
Dal Mansanare al Reno,
Di quel sicuro il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai
Dall' uno all' altro mar.

Vom Alpengrat zum Wüstensand,
Vom Manzanar zum Rheine,
Unfehlbar traf sein Wetterschlag
Hart nach des Blitzes Scheine,
Von Scylla bis zum Tanais
Von dem zu jenem Meer.

Fu vera gloria? — ai posteri
L'ardua sentenza; nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.

War ächt sein Ruhm? — Die Enkelwelt
Entscheide dies! Wir neigen
Die Stirne dem Allmächtigen,
Dem es gefiel zu zeigen
In ihm die hehre Schöpferkraft
Gewalt'ger als bisher.

La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor, che indocile
Ferve pensando al regno,
E'l giunge, e ottiene un premio
Che era follia sperar.

Die bange Lust, die stürmische,
Zu glühn von grossen Planen,
Des Herzens Angst, das dienen soll
Durchbebt von Herrschaftsahnen,
Und endlich hascht die Palme, die
Zu hoffen Wahnsinn war:

Tutto ei provò; la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio,
Due volte nella polvere
Due volte sugli altar.

All das erfuhr er, strahlender
Aus jeder Noth sich hebend,
Nach Flucht und Sieg und Kaisermacht
Sich in's Exil ergebend,
Zwei Mal im Staub dahingestreckt,
Zwei Mal auf dem Altar.

Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero
Comme aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

Ei sparve, e i dì nell' ozio
Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa invidia,
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio,
E d'indomato amor.

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero
Alta pur dianzi e tesa
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan;

Tal su quell' alma il cumulo
Delle memorie scese,
Oh! quante volte ai posteri
Narrar se stesso imprese,
E sull' eterne pagine
Cadde la stanca man!

Oh! quante volte al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che furono
L'assalse il sovvenir.

Ei ripensò le mobili
Tende, e i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere obbedir.

Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirto anelo,
E disperò; ma valida
Venne una man dal cielo,
E in più spirabil aere
Pietosa il trasportò;

Auf trat er: zwei Jahrhunderte
Die wilden Kampf sich drohten,
Auf ihn demüthig blickten sie,
Wie auf den Schicksalsboten.
Er heischte Ruh, und setzte sich
Als Schiedsmann zwischen sie.

Er ging — und hat den Lebensrest
Auf schmalem Strand beschlossen,
Ein Ziel dem tiefsten Mitgefühl,
Den schärfsten Neidgeschossen,
Dem Hass, dem unauslöschlichen,
Und treuster Sympathie.

Wie überm Haupt dem Scheiternden
Sich wälzt die Last der Wogen,
Die eben noch der Späherblick
Des Aermsten überflogen
Ersehnend, ach, verzweiflungsvoll
Entfernten Rettungsstrand:

So auf dem Geist ihm lastete
Die Fluth von alten Bildern.
Dann hub er an, wie manches Mal!
Der Welt sich selbst zu schildern;
Doch auf die ew'gen Blätter sank
Ermattend stets die Hand.

O wie so oft, wenn thatenlos
Der Tag begann zu dunkeln,
Die Arme auf die Brust gekreuzt,
Gesenkt des Auges Funkeln,
Stand er, bis ihn Erinnerung
In ferne Zeiten trug.

Er denkt an sein bewegliches
Gezelt, gesprengte Schanzen,
Die Sturmfluth seines Reiterheers
Im Sonnenblitz der Lanzen,
Und an sein rasches Machtgebot
Und seines Winks Vollzug.

Ach, wohl erlag dem Uebermass
So ungeheurer Proben
Verzagt sein Geist; doch kräftiglich
Kam eine Hand von oben
Und trug den Müden mitleidsvoll
In leicht're Luft empor,

E l'avviò sui floridi	Und führt' ihn auf die blühenden,
Sentier della speranza,	Die hoffnungsvollen Pfade
Ai campi eterni, al premio	Zum Land, wo jeder Wunsch verstummt
Che i desideri avanza,	Vor'm Ueberschwang der Gnade,
Ov'è silenzio e tenebre	Wo tief in leere Finsterniss
La gloria che passò.	Der Weltruhm sich verlor.
Bella, immortal, benefica	O schöner, ew'ger, seliger
Fede, ai trionfi avvezza,	Triumphgewohnter Glaube,
Scrivi ancor questo; allegrati:	Frohlockend zeichn' auch dieses auf:
Chè più superba altezza	Dass nie zuvor im Staube
Al disonor del Golgata	Sich vor der Schmach von Golgatha
Giammai non si chinò.	Gebeugt ein stolz'rer Muth.
Tu dalle stanche ceneri	Heiss' schweigen jedes Lästerwort,
Sperdi ogni ria parola;	Das diese Asche schändet!
Il Dio che atterra e suscita,	Es hat der Gott, der stürzt und hebt,
Che affanna e che consola,	Der Leid und Tröstung sendet,
Sulla deserta coltrice	Auf dem verlassnen Sterbebett
Accanto a lui posò.	Ihm an der Brust geruht *).

Ich glaubte dem Leser dieses Meisterwerk unverkürzt geben zu müssen, damit derselbe daraus ersehe, in wie weit meine vorher aufgestellten Ansichten über die lyrische Muse des Dichters Anspruch auf Richtigkeit haben.

Wohl nur selten hat ein lyrisches Gedicht eine so eingehende und dabei eine so verschiedenartige Beurtheilung erfahren, als „der fünfte Mai". Einerseits mit Begeisterung aufgenommen

---

*) Ein von Clarus angeführter anonymer ital. Beurtheiler (Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi 25 anni del secolo XIX. Opera di A. L. Milano 1831) sagt über die Ode: „Wenn man einem Dichter aufgegeben hätte, den Tod des Gefangenen von St. Helena in der Art zu besingen, dass alle Menschen damit zufrieden wären, und alle verschiedenartigen Vorstellungen von Charakter jenes Mannes zu versöhnen, so würde er dies für eine Unmöglichkeit erklärt haben. Denn dieser Eroberer, welcher für die vom Glanze der Triumphe Geblendeten ein Gegenstand der Bewunderung ist, ist für die, welche mit Abscheu das von seinen Lorbeeren triefende Blut ansahen, ein Gegenstand der Verwünschung. Wie ist es anzufangen, um weder die einen noch die andern zu verletzen? Wie die Mitte halten in einem so stürmischen Meere und zwischen so nahen und unausweichlichen Klippen? Ruft die Religion an, antwortet Manzoni, und sie wird es euch zeigen!

und als eine unvergleichliche Perle der italienischen Lyrik gefeiert, nachgeahmt, kommentirt und sogar travestirt, erfuhr sie andererseits eine nergelnde, bornirt realistische Kritik, die sogar den grammatischen und syntaktischen Ausdruck bekämpfen wollte,*) Bewunderer und Feinde des *uom fatale* fanden gleich viel daran auszusetzen. Der liberal-nationalen Richtung behagte der Triumph des Glaubens zum Schlusse des Gedichtes nicht, und die strenggläubige Partei fand sich durch die Verherrlichung des grossen Corsen, der ihr so manchen fatalen Streich gespielt, unangenehm berührt. Manzoni mag sich damit trösten, dass man es eben nicht allen recht machen kann.

Betrachten wir nunmehr die Ode in ihren Einzelnheiten. Die erste Strophe hebt an gleich einer Ouverture, gleich dem ersten Satze einer Symphonie, mit dem majestätischen *Ei fu*! In diesen zwei kurzen, markigen Worten liegt die ganze Ode angedeutet. Nun folgt der brillante Vergleich: „Starr wie die leblose Hülle da liegt, so steht die Welt starr da bei der Todesbotschaft.“ Nur ein Gedanke durchzuckt sie bei der Erinnerung an die letzte Stunde des Schicksalsmannes: „Wann wird wohl ein anderer seines Gleichen wieder kommen?“

Stolzes, edles Selbstbewusstsein des Dichters athmet in den beiden folgenden Strophen. „Als er da stand im Glanze der Macht, schwieg ich; ich schwieg auch, als er fiel, denn feiles Lob und feile Schmähung sind mir fremd. Jetzt aber, wo die Weltgeschichte sich anschickt zu sprechen, spricht auch der Dichter. Er feiert den Vollstrecker des Schicksals und darum wird auch vielleicht sein Lied nicht sterben**).

---

*) Hierher gehört der komische Streit über das „siccome“ der ersten Strophe, über welches der sonst so achtenswerthe Tommaseo das wunderlichste Zeug zu Tage förderte. Ein deutscher Leser geräth über die platt realistische Bemerkung dieses Kritikers: „Beim Tode Napoleons ist die ganze Erde weder starr (*attonita*) stehen geblieben, noch viel weniger glich sie einem Leichname“ in das ungeheucheltste Erstaunen. Man fragt sich, wie ist es möglich, einen offen da liegenden Sinn so gründlich zu missverstehen! Eifrige, aber kaum weniger ungeschickte Vertheidiger des Dichters wollten das verhängnisvolle „siccome“ als gleichbedeutend mit „subitochè“ „tostochè“ etc. etc. erklären und citirten zu diesem Behufe einen ganzen Wust von Stellen aus Boccaccio und Dante. Der ganze possirliche Streit ist nur ein Beleg dafür, wie handwerksmässig die Kritik zuweilen ihr Geschäft betreibt.

**) Sollte man es für möglich halten, dass ein Kritiker das sublime: *un cantico che forse non morrà* dem Dichter als Hochmuth vorwarf? Wohl

In kurzer, schlagender Gedrungenheit skizzirt der Dichter in einer einzigen Strophe die Regierungslaufbahn Napoleons. Schade, dass hier die beiden Verse *di quel sicuro il fulmine Tenea dietro al baleno* etwas gewunden herauskommen. Heyse's Uebersetzung übertrifft an Prägnanz des Ausdrucks das Original.

„War sein Ruhm ein ächter?" fragt der Dichter in der nächsten Strophe. Die Antwort bekundet in ihrer treffenden Kürze Manzoni's grosse, christliche Weltanschauung: „Die Nachwelt möge es entscheiden! Wir aber beugen die Stirne vor der Allmacht, die den Giganten als Vollstrecker ihrer Beschlüsse auf die Erde sandte". Die Strophe ist zugleich ein poetischer Meisterzug, denn Manzoni enthebt sich damit der Aufgabe, eine Kritik der Thaten des grossen Corsen zu geben und kann sich ganz und voll dem rein Menschlichen seines Themas zuwenden.

Und wie genial entwickelt er die seelische Seite der grossen historischen Persönlichkeit in den drei folgenden Strophen! Wie brillant ist die Steigerung durchgeführt bis zu dem gewaltigen: *ed arbitro s'assise in mezzo a lor*, zugleich dem Höhepunkte des ganzen Gedichts. Sollte es blosser Zufall sein, dass dieser Culminationspunkt genau in die Mitte der Ode fällt?

Von hier ab wird der Charakter des Gedichtes ein vorwiegend elegischer. Die epische Gemessenheit des Ausdrucks der drei letzten Strophen erweitert sich hier zu lyrischer Fülle. Der Dichter beschreibt die Gefangenschaft des Titanen, seine Gefühle, die Fluth der ihn bestürmenden Erinnerungen. Die fünf folgenden Strophen bilden einen wahren Perlenregen poetischer und sprachlicher Schönheiten. So die prachtvollen Gegensätze:

Segno d'immensa invidia
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor.

Dann das wunderbar schöne

E sull' eterne pagine
Cadde la stanca man!

Und schliesslich die Strophe:

Ei ripensò le mobili
Tende, i percossi valli
E il lampo dei manipoli

---

hat *Tedeschi* Recht, wenn er den betreffenden Herrn kurzweg als *bell' umorino*, zu deutsch etwa: „Spassvogel" abfertigt.

E l'onda dei cavalli
E il concitato imperio
E il celere obbedir.

wo jeder einzelne Vers ein Meisterwerk von Ausdruck und Empfindung ist. Ein zweites Juwel, wie dieses, besitzt die ganze italienische Sprache nicht.

Der Gewaltig unterliegt der Wucht seines Geschicks. Da naht sich die Versöhnung in Gestalt der Religion und trägt ihn hinauf nach dem *più spirabil aere* in das Reich des Lichts und der Gnade, wo aller Erdenruhm zu Nacht und Schweigen wird. Noch einmal erhebt sich die Ode zum rauschenden Triumphgesange, aber diesmal gilt es nicht dem Titanen, sondern es gilt dem Gotte, der auf dem öden Sterbebette (*sulla deserta coltrice*, wie der Dichter so schön sagt) an der Brust des Welteroberers geruht hat *).

Zum Schlusse dieses Abschnitts glaube ich noch des Uebersetzers der Ode, Paul Heyse's mit einigen Worten gedenken zu müssen. Wer die Schwierigkeiten zu würdigen weiss, die das Gedicht dem Uebersetzer bietet, der muss erstaunen über die Treue und Geschicklichkeit, mit der es hier wiedergegeben ist. Paul Heyse ist in den Geist des Originals eingedrungen wie keiner seiner Vorgänger und hat den Zauber der Manzoni'schen Diktion vortrefflich reproduziert. Meisterhaft übertragen sind vor Allem Strophe 5, dann Strophe 9 und Strophe 12. Dass ihm hie und da der Reim gewagte Concessionen abgedrungen, war geradezu unvermeidlich, denn italienische Reime und deutsche Reime sind eben zweierlei. Ich kann dem Uebersetzer kein besseres Lob spenden, als indem ich seine Uebertragung für würdig hielt an der Seite des Originals zu erscheinen.

---

*) Auch hier ist den ital. Kritikern ein komisches Malheur passirt. Gegen den Ausdruck *Disonor del Golgata* (die Schmach von Golgatha) erhob sich ein wahrer Sturm. Die guten Leute hatten nicht übel Lust das Wort als eine Art von Blasphemie zu proscribiren und übersahen dabei ganz und gar, dass dasselbe einfach die wörtliche Uebertragung des *scandalum crucis* des Apostels Paulus ist!

III.

Manzoni als Dramatiker.

Italien ist nicht reich an grossen dramatischen Dichtern. Die Nation besass vor Alfieri keinen nennenswerthen Tragiker. Es versteht sich, dass ich hierbei den deutschen Massstab anlege, unbekümmert um die Urtheile der italienischen Literarhistoriker. Selbst Alfieri's Bedeutung ist, trotz der imponirenden Erscheinung des Mannes, im Ganzen doch nur eine vorwiegend negative. Er zertrümmerte zwar den französischen Plunder, fegte die sich spreizende Unnatur von der Bühne weg; allein zu einem ächt nationalen Drama, und das ist es doch, worauf es hier vor allem ankommt, konnte er es nicht bringen. In seinen Schöpfungen pulsiert kein frisches, warmes Leben. An die Stelle der französischen Nippefiguren setzte er schemenhafte, auf dem Wege der Abstraktion gewonnene Gestalten, wenn auch bewegt und getragen von der gewaltigen Subjektivität des Dichters. In das Allerheiligste der dramatischen Kunst vermochte Alfieri nicht zu dringen, denn ihm fehlte die plastische Gestaltungskraft, die allein Werke für Jahrhunderte hervorzubringen im Stande ist.

Tragödien wie die Shakespeare'schen, oder wie unseren „Faust" und „Wallenstein", hat der italienische Parnass überhaupt nicht aufzuweisen. Die Tragiker Monti, Pindemonte, Ugo Foscolo und selbst der geniale Florentiner Giambattista Niccolini können darum nur als Dichter zweiten Ranges gelten, und Manzoni, wie bedeutend er auch als Lyriker und Romandichter in der modernen Literatur auftritt, erscheint auf dem Gebiete der Tragödie nicht sowohl als grosser, schaffender Geist, der, wie unsere beiden Dichterheroen dies thaten, eine vollkommen neue Aera eröffnet, sondern vielmehr als Befreier des Dramas von den beengenden und beklemmenden „Einheiten", der, bekannt mit der deutschen und englischen Literatur und wesentlich angeregt durch A. W. v. Schlegel, mit Geschmack, innigem Verständniss und grosser Geschicklichkeit das heilsame Werk der Reform unternahm.*) Müssen wir demnach die grossen Tragiker Italiens erst von der Zukunft erwarten, so gebührt Manzoni doch das Verdienst der erste gewesen zu sein, der Italien ein wirklich nationales **)

*) Vgl. Anhang Note 1.

**) Niccolini, unstreitig der bedeutendste unter den neuern Tragikern Italiens (geb. 1789), behandelt in seinen früheren Dramen, Polissena (1811),

Drama bot. Man war, wie ein neuerer Beurtheiler Manzoni's (Clarus) bemerkt, es überdrüssig geworden, aus der zum Bankerott ausgeplünderten alten Geschichte langweilige Stoffe dramatisirt zu sehen,' während die neuere Geschichte anziehender dramatischer Stoffe eine reiche Fülle bot. In diese Stoffe griff Manzoni mitten hinein, und schuf seine beiden Tragödien: „Conte di Carmagnola" und „Adelchi".

Das Erste, was uns bei Betrachtung des Carmagnola auffällt, ist Manzoni's grossartige Auffassung des Stoffes. Der Held, eine unserm Wallenstein wahlverwandte Figur, tritt scharf auf dem politisch-socialen Hintergrund seiner Zeit hervor. Es ist der geniale, ehrgeizige, von Thatendrang erfüllte, allerdings bis zu einem gewissen Grade auch von selbstischen Zwecken geleitete Condottier, dabei aber ein durchaus reiner Charakter, einer jener Männer, die von einer grossen Zeit getragen, weltgeschichtliche Bedeutung gewinnen können. Aber Carmagnola's Zeit ist keine grosse. Es ist das Italien zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts, mit seiner ganzen Zerrissenheit, seinen unablässigen inneren Fehden, kleinlich in Rücksicht auf die Objekte des Streites, aber von entsetzlicher Grösse, was die sich kundgebenden Nachtseiten der Menschennatur betrifft. Durch eigene Kraft hat sich der Hirtenknabe Francesco di Bartolommeo Bassone aus Carmagnola bis zur Stelle eines Capitan generale Filippo Maria Visconti's, des Herzogs von Mailand, emporgeschwungen. Er hat dem Visconte sein fast schon verlornes Herzogthum zurückerobert und beträchtlich vergrössert. Visconti überhäuft den siegreichen Feldherrn mit Ehre und Reichthum, und belohnt ihn sogar mit der Hand einer nahen Verwandten.

Plötzlich kommt es zwischen beiden, aus einem weder in der

Medea, Edipo, Ino e Temisto, mythologische Stoffe. Von seinem Nabucco, eine Anspielung auf Napoleon, kann ich das Jahr des Erscheinens nicht angeben. Blanc erwähnt in seiner Abhandlung über die ital. Literatur in der Ersch u. Gruber'schen Encyklopädie dieser Tragödie gar nicht. Die neueren nationalen Dramen Antonio Foscarini, Giovanni da Procida, Ludovico il Moro, Arnaldo da Brescia erschienen 1835 (Capolago), also bedeutend später als der Carmagnola (1820) und Adelgis (1822). Ueber die Nachahmer Manzoni's auf dem Gebiet der nationalen Tragödie habe ich schon in der Einleitung gesprochen. Der Carmagnola ist in's Deutsche übertragen von A. Arnold, Gotha 1823 (Adolf Wolf gibt das Jahr 1824 an). Adelgis ist zweimal übersetzt, von Streckfuss, Berlin 1827, und anonym (von Schlosser aus Frankfurt) Heidelberg 1830.

Tragödie, noch von den gleichzeitigen Schriftstellern angeführten Grunde, zu einem unheilbaren Bruche. Die Republik Venedig ist im Kriege mit dem Visconte, und Carmagnola, der erste Feldherr Italiens *(fra i primi guerrier d'Italia il primo.* A. I. 1.) tritt im Zorne über die Undankbarkeit des Herzogs in ihre Dienste. Während die Gesandten Filippo's wegen des Friedens mit dem Senate unterhandeln, bietet das republikanische Florenz Venedig ein Bündniss gegen den Herzog an. Der Senat schwankt, doch auf Carmagnola's Rath wird der Krieg fortgesetzt und der Graf mit der Leitung desselben beauftragt. Carmagnola ist auch diesmal glücklich. Aber während noch die Siegesfanfaren erklingen, bereitet sich schon der tragische Conflikt vor, der zwischen Schwert und Toga, wie Göthe *) bei Beurtheilung des Stückes sehr treffend bemerkt, nicht ausbleiben kann. Der Feldherr weigert sich den von den Commissarien des Senats ihm ertheilten Anordnungen zu gehorchen. Einige allerdings ohne Schuld des Grafen fehlgeschlagene spätere Unternehmungen genügen, nicht nur das Vertrauen in Carmagnola zu erschüttern, sondern ihn sogar des Verrathes verdächtig zu machen. Seine Feinde thun das Uebrige, und der Graf endet, ein Opfer venezianischer Staatsklugheit, auf dem Blutgerüste.

Werfen wir nun einen Blick auf die Einzelheiten der Tragödie, um sodann aus dem gewonnenen Bilde unser Urtheil über dieselbe festzustellen.

Der erste Akt spielt zu Venedig in dem Saale des Senats. Die Väter der Republik sind zur Berathung versammelt. In gedrungener Rede setzt der Doge dem Senat die politische Lage auseinander und theilt ihm mit, dass ein Attentat auf den Grafen Carmagnola stattgefunden habe**). Soll Venedig auf Filippo's Bitte um Frieden eingehen, oder soll es sich mit Florenz gegen den Fürsten verbünden, der als Unterpfand seiner Freundschaft ein Attentat auf den Feldherrn machen lässt?:

Tale arra intanto
Ei ci dà della sua amistà.

Der Doge ist für den Krieg.

---

*) In dem Aufsatze: Theilnahme Goethe's an Manzoni. Vgl. Anhang Note 2.

**) *Il duca per mezzo di un servidore lo fece avvelenare; il quale veleno non fu sì potente che lo ammazzasse, ma lo ridusse all' estremo. Scoperta la cagione del male i Viniziani si privarono di quel sospetto.* (Macchiavelli, Ist. fior. Lib IV.).

Schon hier, in der ersten Scene, wirft Manzoni ein scharfes Streiflicht auf die Politik der Serenissima Repubblica. Erst jetzt, wo der Mordversuch eine Versöhnung des Grafen mit dem Herzog unmöglich macht, „wo das Blut zwischen ihnen ein ewiges Band der Feindschaft gezogen hat“,

> .... *il sangue ha stretto*
> *Fra lor d'eterna inimicizia un patto,*

erst jetzt glaubt der Senat dem Feldherrn trauen zu dürfen und in ihm ein Werkzeug zu seinen politischen Combinationen gefunden zu haben!

Der Graf wird vorgerufen, um seinen Rath zu ertheilen. Frei und offen tritt er vor die hohe Versammlung, eine echte Heldengestalt, keiner jener gewöhnlichen Condottieri, die für Gold die eine Fahne gegen die andere vertauschen, sondern der tiefgekränkte Feldherr und Freund, der den schwärzesten Undank erfahren hat Zwischen ihm und Filippo ist die Rechnung abgeschlossen; auch mit seinem Gewissen ist er vollkommen im Reinen. Aber das erste Gebot des Soldaten ist die Ehre, und nicht der leiseste Zweifel an der Reinheit seines Thuns darf möglich sein:

Io sono al punto in cui non posso a voi	Die Stunde ist gekommen, wo ich Euch
Esser grato e fedel, s'io non divengo	Nicht treu und dankbar sein kann, ohne dass
Nemico all' uom che mio Signor fu un tempo.	Ich Feind des Mannes werde, welcher einst Mein Herr war ......
Se io credessi, che ad esso il più sottile	Doch wüsst' ich, dass an ihn mich fesselte
Vincolo di dover mi leghi ancora,	Das schwächste Band der Pflicht noch, — fliehen würd' ich
L'ombra onorata delle vostre insegne	Den ehrenvollen Schatten eurer Fahnen.
Fuggir vorrei, viver nell' ozio oscuro	Ruhmloser Müssiggang sollt' an mir nagen,
Vorrei, prima che romperlo e me stesso	Eh' ich es bräche, dieses Band, und ehrlos
Far vile agli occhi miei .... Dubbio veruno	In meinen eignen Augen mir erschiene.
Sul partito che scelsi in cor non sento,	Doch frei fühlt sich mein Herz von jedem Zweifel,
Perch' egli è giusto ed onorato: il solo	Denn recht und ehrenvoll ist meine Wahl;
Timor mi pesa del giudizio altrui.	Nur was mich kümmert ist der andern Urtheil.
Oh! beato colui, cui la fortuna	Wohl glücklich ist der Mann, vor dem das Schicksal

Così distinte in suo cammin presenta
Le vie del biasmo e dell' onor ......

Hat offen dargelegt den Pfad des Tadels
Und den der Ehre ....

Auch über seine dermalige Lage macht sich der Graf keinerlei Illusionen:

.... *Un altro campo*
Correr degg'io, dove in periglio sono
Di riportar — forz' è pur dirlo — il brutto
Nome d'ingrato, l'insoffribil nome
Di traditor. So, che dei grandi è l'uso
Valersi d'opra ch'essi stiman rea,
E profondere a quei che l'ha compita
Premi e disprezzo, il so ....

..... Eine andre Bahn
Muss ich durchlaufen, wo ich in Gefahr bin, —
Denn sagen muss ich es, — den schlimmen Namen
Des Undankbaren mir davonzutragen,
Den schmachbedeckten Namen des Verräthers.
Zu wohl nur weiss ich, dass die Grossen pflegen
Der schlechten That zum Zweck sich zu bedienen.
Und Lohn und Schmach zugleich auf den zu häufen,
Der solche That gethan ....

„Unwiderruflich hat Italien zwischen Euch und dem Herzog gerichtet“, erwiedert der Doge. „Den Eid, den Ihr ihm schwurt, hat er Euch unbefleckt zurückgeben müssen. Ihr seid jetzt der Unserige, und wir werden Euch besser zu schätzen wissen: „.... *E noi sapremo tenerne ben altro conto*“. Nun aber gebt uns Euren Rath“.

Der Graf entwirft hierauf in wenigen Worten ein Bild der politischen Lage. Sehr geschickt wirbt der Dichter auch hier unsere Sympathie für seinen Helden. Der Feldherr fasst mit dem Tiefblick des Staatsmanns die Situation auf, und wie contrastirt diese grossartige Auffassung mit der beschränkten, in Vorurtheilen befangenen, misstrauisch abwägenden Zauderpolitik des Senats! — Der Graf wird entlassen und die Berathung nimmt ihren Fortgang.

Kaum hat Carmagnola sich entfernt, als auch schon im Schosse des Senats die Stimme verdächtigenden Misstrauens sich gegen ihn erhebt. Und zwar ist es, charakteristisch genug, nicht etwa ein persönlicher Feind des Grafen, sondern ein in den Traditionen venezianischer Staatsweisheit ergrauter Senator. Marino (eine fingirte Person) zweifelt zwar nicht an der Treue Carmagnola's, aber sein Gefühl, und es ist ein richtiges, sagt ihm, dass der Mann zu gross ist für die Verhältnisse der Republik. Seine Worte werfen ein neues und schärferes Streiflicht auf die Situation.

Finor fu nostra cura il mantenerci
La riverenza dei soggetti; or altro
Studio far si dovria, come costui
Riverir degnamente .....

Bis jetzt war uns'rer Sorge es beschieden
Uns des Gehorsams Achtung zu erhalten
Beim Unterthan; nun aber gilt's zu lernen,
Wie diesen würdig wir verehren sollen.

Nicht minder bezeichnend sind die Schlussverse in der Antwort des Dogen:

..... s'ei si volge al rio sentier, ci manca
Occhio che tosto ce ne faccia accorti,
E braccio che invisibile il raggiugna?

Geht er auf schlechtem Weg, so fehlt's uns wahrlich
An Späheraugen nicht, noch an dem Arme
Der unsichtbar den Schuldigen erreichet.

Taucht nicht bei diesen Worten der Canal Orfano und der geheimnissvolle Messer grande der Republik vor der Seele des Zuschauers auf? — Der Senat schreitet zur Abstimmung. Zuvor aber empfiehlt der Doge noch sehr bedeutungsvoll Geheimhaltung des Vernommenen:

.... In questo stato
Pochi il segreto hanno tradito, e nullo
Fu tra quei pochi che impunito andasse!

In diesem Staate
Brach selten einer des Geheimniss'Siegel,
Doch niemals ging er unbestraft von dannen.

Diese Mahnung ausgesprochen im Schosse der höchsten Behörde des Freistaats! Unmöglich lässt sich Venedig in weniger Worten schärfer charakterisiren.

Nach einem Monologe des Grafen voll Gedankentiefe und dramatischer Kraft, überhaucht von dem ganzen Zauber Manzoni'scher Diktion, erscheint der Senator M a r c o (gleichfalls eine fingirte Person), Carmagnola's edler Freund. Marco beschwört den Freund umsichtig aufzutreten, sich, wenn nöthig, Gewalt anzuthun. Er deutet ihm an, wessen er sich von der Republik unter Verhältnissen zu versehen habe. Carmagnola verspricht seinen Rath zu beachten, und hofft, alles werde zum Besten endigen.

Der zweite Akt führt uns das herzogliche Lager vor. Die Condottieri streiten darüber, ob die von Carmagnola angebotene Schlacht anzunehmen sei oder nicht. Die älteren Führer, darunter des Grafen langjähriger Waffengefährte P e r g o l a, rathen unter den gegebenen Verhältnissen vom Kampfe ab, die jüngern widersprechen, und einer der Heisssporne, F o r t e b r a c c i o, wird sogar beleidigend anzüglich. Die ganze Scene ist voll Leben, die Sprache im höchsten Grade concis und energisch. Das Ungestüm der Jugend trägt den Sieg davon, und der Kriegsrath löst sich grollend

auf, um die Anordnungen zur Schlacht auf dem den Herzoglichen so ungünstigen Terrain von Maclodio zu treffen.

Eine kurze Scene zeigt uns den Grafen mit seinen Unterfeldherren vor Beginn der Schlacht. Der Contrast zwischen dieser und der vorhergehenden Scene ist frappant. Dort Gezänk, hier der unbedingteste Gehorsam gegen den siegesgewissen Führer. Die Befehle sind gegeben, jeder eilt nach seinem Posten, und der Chor tritt auf.

Ueber das Verhältniss des Chors zur Tragödie werde ich später zu sprechen Gelegenheit haben. Hier nur der Inhalt in ganz allgemeinen Umrissen:

Der Chor beginnt mit einer lebhaften Beschreibung des Kampfes (die beiden ersten Stanzen). Dann aber wird der Schlachtgesang zur patriotischen Klage über die Zerrissenheit des Vaterlandes. Es ist das alte wohlbekannte Lied, das uns aus Dante's Terzinen, aus Filicaia's Sonnett, aus Niccolini's Tragödien, aus Leopardi's Oden und aus Giusti's Satyren mit schmerzlich süsser Melodie entgegentönt, nur dass es in den Oktaven Manzoni's wie Donner dahinrollt. „Sie wissen nicht mehr, um was sie sich schlagen, die brudermörderischen Thoren“! ruft der Dichter, „verkauft an einen verkauften Führer kämpfen sie für schnöden Lohn. Haben sie kein liebendes Weib, keine Mutter, die sie zurückhält von wahnsinnigem Beginnen? Doch nein, schon das Kind lernt ja aus dem Munde der Mutter Spottnamen gegen die, welche es einst morden wird; die Weiber schmücken sich mit den Geschmeiden, die der Gatte oder Geliebte den Frauen der Besiegten geraubt hat“. — Dann wendet sich der Chor wieder zur Beschreibung des Kampfes. Die Schlacht ist gewonnen; flüchtige Schaaren bedecken das Gefild. Ein Bote hascht ein Ross, um dem Fürsten die Nachricht von dem Siege zu überbringen. Wo er durchkommt, eilt alles herbei, die frohe Botschaft zu vernehmen. — „Und welche Botschaft bringt er euch? Dass der Bruder den Bruder gemordet hat! — Schweigt mit euren Jubelhymnen; sie sind dem Himmel ein Greuel! — Seht ihr nicht, wie der Fremde den lauernden Blick herabschweifen lässt von den Alpen über das italische Land? Er sieht eure Tapfern im Staube liegen und zählt die Gefallenen mit grausamer Freude“.

„Der Fremde steigt herab von den Alpen! Schliesst eure gelichteten Reihen, um das Vaterland gegen ihn zu vertheidigen! Weh dir, unglückliches Land! Deine Tapfern haben kein Schwert

gegen die fremden Unterdrücker! Sie theilen unter sich die Beute deiner thörichten Söhne und entreissen das Schlachtschwert den Händen deiner Schattenkönige!

Doch auch sie sind Thoren! Ward jemals ein Volk glücklich durch Blut und Schmach des Unterdrückten? Die ewige Rache folgt seinen Siegespfaden. Sie schreitet langsam, aber sie trifft sicher. Sind wir denn nicht alle Kinder eines Vaters, einer Erlösung? Ein Band umschliesst uns alle; darum Fluch dem, der dieses Band bricht, der den Fuss setzt auf den Nacken des Schwachen und Schmerz bringt über eine unsterbliche Seele!"

So der Chor. Eine rhythmische Uebertragung des schwungvollen Hymnus verdenken wir Ferdinand Freiligrath, der sich auch hier als vortrefflicher Uebersetzer bewährt. In diesem Chore hat Manzoni seine lyrische Kraft in solchem Grade bethätigt, dass man den Dramatiker über dem Lyriker vergisst. Die Strofen, worin er die Schlacht beschreibt, klingen wie der Tritt geharnischter Krieger, und die an das ewig zerrissene Vaterland gerichteten Verse gemahnen uns wie ein zürnendes Prophetenwort. Wir sehen hier Manzoni, den Patrioten, vor uns. Aber dieser tiefergreifende Weheruf über die Zerrissenheit des Vaterlandes athmet zugleich das Gefühl der edlen Menschlichkeit; der Dichter appellirt an die grosse Idee der Verbrüderung aller Nationen. Die Schlussworte: „Auch der fremde Unterdrücker ist ein Wahnsinniger wie ihr! Sind wir denn nicht alle Kinder eines Vaters? Darum wehe dem Thoren, der Schmerz bringt über eine unsterbliche Seele!" bekunden Manzoni's Weltanschauung in ihrer ganzen humanen Grösse.

Dritter Akt. Die Schlacht ist gewonnen. Voll Siegesfreude bringt einer der Commissarien dem Grafen seine Glückwünsche dar und fordert ihn auf, die Fliehenden zu verfolgen. Carmagnola weist die Einmischung in die Geschäfte des Feldherrnamtes entschieden, aber nicht unfreundlich zurück. Da eilt ein zweiter Commissar mit der Nachricht herbei, die Gefangenen würden entlassen, und fordert den Grafen auf, dagegen einzuschreiten. „Man befolgt einen alten, euch wohlbekannten Kriegsgebrauch", versetzt Carmagnola. „Beneidet die nicht um den Lohn der Grossmuth, die für euch das Leben eingesetzt haben".

Die Antwort des Commissars ist echt venezianisch:

Sia generoso chi per se combatte,	Mag edelmüthig sein, wer für sich selbst kämpft!
Signor; ma questi — e ad onor l'hanno, io credo —	Die aber, Herr, — und sich zur Ehre halten
Al nostro soldo han combattuto; e nostri	Sie's, denk' ich, — kämpfen all in uns'rem Solde,
Sono i prigioni	Und unser sind die Kriegsgefangenen!

Umsonst sucht Carmagnola den Commissarien begreiflich zu machen, dass nicht nur seine Ehre als Feldherr, sondern der eigne Vortheil der Republik die Heilighaltung des alten Gebrauchs gebieterisch fordere. Die Venezianer haben nur den zunächst liegenden Vortheil im Auge und verlangen Gehorsam. Nun weist der Graf die ungebührliche Zumuthung energisch zurück und entbietet die noch übrigen Gefangenen zu sich. Unter ihnen ist Pergola's Sohn. Eine rührende Scene zeigt uns den grossmüthigen Sieger den Ueberwundenen gegenüber. Die Gefangenen werden entlassen, und Carmagnola verlässt die Commissarien, die erstaunten Zeugen der stattgefundenen Scene, mit den Worten:

Addio, Signori;	Lebt wohl, ihr Herren!
Giammai pietoso coi nemici vostri	Nie werd' ich Gnade schenken euren Feinden,
Io non sarò, che dopo averli vinti.	Als wenn sie überwunden vor mir stehen.

Der Conflikt zwischen der Republik und ihrem Feldherrn ist also zur Thatsache geworden. Was Marino (A. I. Sc. 1) geahnt hat, ist eingetreten; Harnisch und Toga stehen einander feindlich gegenüber, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Republik ihren vermeintlichen Feind wie eine Katze zu beschleichen, wie eine Spinne ihn mit ihrem Netze zu umstricken sucht, während Carmagnola nichts ahnend ruhig auf dem Pfade fortwandelt, den Pflicht und Ehre ihm vorschreiben. Gegen den siegreichen Feldherrn in Mitten seiner ihn abgöttisch verehrenden Soldaten sind die Commissarien der Republik machtlos; sie beschliessen also auf ihrem Posten zu bleiben, zu beobachten, zu spioniren und an den Senat zu berichten. Dies ist der einzige Dienst, den sie dermalen der Republik leisten können.

Die erste Scene des vierten Aktes zeigt uns wieder den Saal der Zehn. Die Häupter der Republik haben über den Grafen Rath gepflogen und ihren Beschluss gefasst. Nach der Sitzung bleiben Marino und Marco zurück. In dem nun folgenden Dialog vollendet Manzoni mit Meisterhand die A. I. Sc. 1 blos angedeu-

tete Charakterzeichnung der Republik. In grauenhafter Majestät tritt uns die venezianische Staatsraison entgegen. Carmagnola ist verdächtig, und dies genügt, das Urtheil über ihn zu sprechen. Marco's Vertheidigungsrede hat keinen andern Erfolg, als den Argwohn auch auf ihn selbst zu lenken. Mit dürren Worten spricht Marino dies aus. Umsonst beruft sich Marco auf sein reines Vorleben. „Euer Benehmen", versetzt Marino, „ist uns besser bekannt als euch selbst. Manches mag die Zeit aus eurem Gedächtniss verwischt haben; unser Buch vergisst nichts".

> ...... *E nota* (d.h. *vostra condotta*)
> *Più a noi che a voi. Dalla memoria vostra*
> *Forse assai cose ha cancellato il tempo:* —
> *Il nostro libro non obblia!* ...

Marco nimmt auf's Neue die Vertheidigung des abwesenden Freundes auf. Aus jedem seiner Worte spricht das edelste Gefühl, die lauterste Wahrheit. Er appellirt an göttliche und menschliche Gerechtigkeit, an die Ehre, an das eigenste Interesse des Vaterlandes, — Alles umsonst: „Wenn ich Euch ruhig anhörte, so geschah es nur, damit die Väter der Republik Euch gründlich kennen lernen", erwiederte ihm ruhig Marino.

Und nun kommt ein Stück perfider Casuistik, welches ich mir nicht versagen kann, ganz herzusetzen:

Marino.	.... *Voi siete a parte*	Mitwisser seid ihr
	D'un gran disegno; e in vostro cor bramate	Von einem grossen Plan und wünscht im Stillen,
	Che a vuoto ei vada; — *non è ver?*	Dass er zu Nichte werde; — ist dem nicht so?
Marco.	*Che importa*	Was kümmert
	Ciò ch'io brami allo stato? A prova ormai	Mein Wunsch den Staat? Er weiss nun zur Genüge,
	Sa che dell' opre mie non è misura	Dass meines Handelns Maassstab der Gehorsam,
	Il desiderio ma il dover ...	Nicht mein Verlangen ist ....
Marino.	.... *Qual pegno*	Doch welches Pfand
	Abbiam da voi che lo farete? In nome	Bürgt uns für euer Thun? Ein Unterpfand
	Del tribunale un ve ne chieggio: e questi,	Verlang' ich jetzt im Namen des Gerichtes.
	Se lo negate, un traditor vi tiene.	Verweigert ihr's, so seid Ihr ein Verräther,
	Quel che si serba ai traditor, v'è noto.	Und des Verräthers Loos ist Euch bekannt.

Das Pfand der Treue besteht darin, dass Marco sofort nach dem von den Türken bedrohten Thessalonich abreise. Vorher aber muss er mit schriftlichem Eide unbedingte Geheimhaltung des Senatsbeschlusses geloben. Welche Alternative! Auf der einen Seite das Marco nur allzubekannte Tribunal segreto, auf der andern Seite die Ueberzeugung, dass keine Menschenmacht das Schicksal des Freundes mehr wenden kann. Marco unterzeichnet das Blatt.

Auf den ersten Blick scheint es, dass Marco, um seinem Charakter treu zu bleiben, die unter so schmachvollen Bedingungen gebotene Gnade der Republik nicht annehmen durfte, dass er vielmehr mit dem Freunde hätte stehen und fallen müssen. Bei näherer Betrachtung der Sachlage zeigt es sich aber, dass der Dichter hier wie überall mit feinem Takt das Richtige getroffen hat. Meiner Ansicht nach wäre es eine arge Verzeichnung gewesen, wenn Manzoni aus Marco eine Art Marquis Posa gemacht hätte. Die Versuchung hierzu lag nicht allzu fern, und überdies sind Marco wie Marino fingirte Personen, mithin stand Manzoni's historische Gewissenhaftigkeit einer solchen Auffassung des Charakters nicht im Wege. Bedenken wir jedoch, dass Marco zwar ein weisser Rabe in dem Venezianischen Senate, aber auch ein im Dienste der Republik ergrauter Senator ist, der als solcher manch finsteres Geheimniss nicht nur mit erlebt, sondern seine, wenn auch nur passive Rolle darin gespielt hat; dass er somit, wie warmfühlend sein Herz, wie begeistert seine Verehrung für den grossen Feldherrn und Freund auch sei, doch durchaus kein Enthusiast sein kann, denn ein solcher hätte es sicherlich so lange nicht in der venezianischen Luft, und noch weniger auf einem der curulischen Stühle der Republik ausgehalten; bedenken wir ferner, dass Marco recht wohl weiss, dass ein schwärmerischer Opfertod an dem Schicksale des Freundes auch kein Jota ändern würde: so werden wir zugestehen müssen, dass Marco nur so und nicht anders handeln kann, wenn der Charakter des Mannes und das lokale Colorit der Tragödie keine Einbusse erleiden sollen. Indem aber Marco mit dem Gefühle der Verachtung gegen sich selbst und mehr noch gegen die misstrauischen, bornirten Tyrannen vom Schauplatze abtritt, die einen Justizmord an dem Grafen begehen, weil es ihnen am Verständniss des grossen Charakters mangelt, gibt er der ganzen Umgebung Carmagnola's erst das gehörige lokale und historische Relief.

Kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung zur Tragödie

zurück. Carmagnola wird unter dem Vorwande einer Berathung über Friedensvorschläge nach Venedig zurückberufen. Vertrauensvoll, wie ein echter Soldat (*fidente io son, come i soldati il sono.* A. III. Sc. 2), lässt er die Warnung des tieferblickenden Gonzaga unberücksichtigt. Im Bewusstsein der eignen Unschuld glaubt er sich sogar jenen Meistern der politischen Intrigue überlegen und meint naiv genug, dass es mit der gefürchteten Staatsklugheit Venedigs eigentlich gar nicht so weit her sei, als die Welt glaube. Die betreffende Stelle ist sehr bezeichnend:

E poi — mi credi; io li guardai dappresso:
Questa cupa arte lor, questi intricati
Avvolgimenti di menzogna, questo
Finger, tacere, antivedere, di cui
Tanto li loda o li condanna il mondo,
E meno assai di quel che al mondo appare.

Und, — glaube mir, ich sah sie in der Nähe:
Die düst're Staatskunst, dieses unlösbare
Geweb' von Lügen, dies Verstellen, Schweigen,
Vorhersehn und Berechnen, — es ist wahrlich
Viel wen'ger daran, als lobend oder tadelnd
Die Welt darin zu finden glaubt.

Gonzaga kennt aber seine Leute besser:

Se pur non era di lor arte il colmo
Il parer tali a te! . . . . . .

Wenn es nur nicht die Krone ihrer Kunst ist,
Dass sie dir so erscheinen! . . . . . .

Doch Carmagnola will ihm nicht glauben. Ausserdem hat er die Art der Kriegsführung satt. Der getheilte Oberbefehl war Ursache, dass einige der letzteren Unternehmungen weniger glücklich ausgefallen sind als die Schlacht bei Maclodio. Auch die Sehnsucht nach Weib und Kind macht ihre Rechte geltend. Er scheidet also vertrauensvoll, und nur in den letzten Worten scheint etwas wie eine trübe Ahnung durchzuklingen:

. . . . . E pur del tutto
Esser lieto non so; — chi potria dirmi
Se un sì bel campo io rivedrò più mai?

. . . . . . Und dennoch kann ich
Nicht recht von Herzen froh sein; — ob ich jemals
Wohl ein so schönes Lager wiedersehe?

Fünfter Akt. In dem beleuchteten Saale der Zehn ist der Senat mit Carmagnola zu scheinbarer Berathung über die Botschaft des Herzogs versammelt. Das Schicksal des Feldherrn ist schon entschieden, aber der Arglose hat keine Ahnung davon. Er spricht sich unumwunden über den vorliegenden Fall aus, während der Doge auf Gelegenheit lauert, ihm mit der Beschuldigung des Ver-

raths entgegenzutreten. Diese Gelegenheit bietet sich von selbst. Carmagnola räth, den Oberfeldherrn entweder mit unbeschränkter Vollmacht auszustatten, denn nur so sei es möglich, einen andern auf Filippo's Thron zu setzen, oder, falls man dies nicht wolle, die günstigen Bedingungen des Herzogs anzunehmen:

Doge. *Vasti disegni avete.*	Gewalt'ge Pläne hegt Ihr!
Carm. *E l'adempirli*	Euch steht es zu
Sta in voi; se ancor nol son, n'è ragion sola,	Sie auszuführen; wenn sie's noch nicht sind,
Che la man che il dovea, sciolta non era.	So ist der einz'ge Grund davon, dass frei
	Bisher die Hand nicht war, die es vermochte.
Doge. *A noi si disse altra cagion: che il Duca*	Wir hörten andern Grund: dass Euch der Herzog
Vi commosse a pietà, che l'odio atroce	Zum Mitleid rührte, dass den grimm'gen Hass,
Che già portaste al Signor vostro antico	Den gegen Euren frühern Herrn Ihr hegtet,
Sovra i presenti il rovesciaste intero.	Ihr gegen Eure jetzigen gekehrt.

Der nun folgende Dialog ist wohl mit eine der glänzendsten Stellen der Tragödie. Carmagnola weist die Beschuldigung mit Abscheu zurück. Sehr schön ist der Uebergang vom Erstaunen zur Entrüstung gegeben. Doch die Worte des Grafen sind in den Wind gesprochen. „Das geheime Gericht wird Euch Antwort geben", erwiedert trocken der Doge. Carmagnola ruft nach seinen Wachen, — die Sbirren der Republik zeigen sich an der Thüre des Saals. Noch einmal, und vielleicht am schärfsten, tritt in dieser Scene das unglückliche Missverständniss von beiden Seiten zu Tage. Carmagnola beschwört den Senat um der eignen Ehre, des eignen Nutzens willen keine so schmachvolle Handlung zu begehen. In der Meinung, der Graf bitte um sein Leben, gibt ihm der Doge einen Gemeinplatz zur Antwort. Da flammt die beleidigte Ehre des Feldherrn in majestätischem Zorne empor:

. . . *Indegno!*	. . . . . Unwürd'ger,
Tu forse osasti di pensar che un prode	Du wagtest wohl zu denken, dass ein Tapfrer
Pei giorni suoi tremava. Ah, tu vedrai	Für seine Tage zittre! Du wirst sehen,
Come si muor. Va; quando l'ultim' ora	Wie er zu sterben weiss! Wenn deine letzte Stunde

Ti coglierà sul vil tuo letto, incontro	Dich in dem feigen Bette trifft, dann wirst du
Non le starai con quella fronte al certo	Gewiss nicht eine solche Stirn ihr zeigen,
Che a questa infame, a cui mi traggi, io reco.	Als ich der Schmach, der du mich zuschleppst, biete.

Mit diesen Worten wendet Carmagnola der Versammlung den Rücken und folgt den Wachen.

In der nächsten Scene sehen wir des Grafen Gattin und seine Tochter der Rückkehr des Vaters harrend. Es ist Tages-Anbruch, und noch immer kommt der Erwartete nicht. Dennoch sind die Frauen unbesorgt; sie hoffen sogar, dass die verlängerte Senatssitzung ein gutes Zeichen für die Friedensverhandlungen sei. Es sind nur wenig Worte, welche die Frauen wechseln, aber sie genügen, uns den ruhmgekrönten Feldherrn in seiner Häuslichkeit zu zeigen. Die beiden fast episodisch auftretenden Figuren sind von dem Dichter sehr geschickt gezeichnet, wie denn Manzoni überhaupt in der Schilderung von Frauencharakteren (ich verweise auf „Adelgis“ und die „Verlobten“) grosse Meisterschaft entfaltet. — Nun kommt Gonzaga mit der Schreckensbotschaft.

Die drei folgenden Scenen bilden einige der schönsten Stellen der Tragödie. Hier tritt wieder die durch die Architektonik des Dramas bisher gezügelte lyrische Kraft Manzoni's in den Vordergrund. Das Entsetzen von Mutter und Tochter ist mit ergreifender Naturwahrheit wiedergegeben; ebenso der Schmerz des Grafen, als er, Gattin und Tochter erwartend, des ihm bevorstehenden Endes gedenkt, und endlich die herzzerreissende Scene des Wiedersehens. Und wie löst sich aus dem Sturm der Gefühle zuletzt die Lichtgestalt des Märtyrers! Hass und Rache gegen die feigen Mörder sind aus der Seele gewichen, die nur durch die Liebe zu Weib und Kind noch an der Erde hängt. — Um diese Scenen ihrem Werthe nach zu würdigen, muss man sie oft gelesen haben. Eine skizzenhafte Wiedergabe derselben, und mehr könnte ich füglich nicht bieten, wäre hier nicht am Platze. — Die Schergen treten ein. Bei ihrem Anblick sinken Mathilde und Antonietta besinnungslos zu Boden. Carmagnola empfiehlt die Frauen Gonzaga's Obhut und nimmt mit den Worten:

. . . . *Quando rivedran la luce,*	Wenn sie das Licht
Di' lor, che nulla da temer più resta!	Von neuem wiedersehn, dann sage ihnen, Es bleibe nichts für sie zu fürchten mehr

Abschied von dem Freunde und von der Welt.

Ich habe versucht in möglichster Gedrungenheit dem Leser ein Bild der Tragödie zu entwerfen. Eine auch nur flüchtige Betrachtung derselben genügt, uns die Wahlverwandtschaft des Sujets mit unserm Wallenstein erkennen zu lassen. Beide Helden sind geniale, vom Glücke begünstigte Soldaten, Kinder einer wilden Zeit, und als solche geleitet von selbstischen Interessen. Beide blicken mit Verachtung auf die sie umgebende Welt herab, sind aber durch unlösbare Verhältnisse an diese Welt gefesselt, und der Kampf gegen die Verhältnisse, obwohl er bei Carmagnola aus ganz andern Ursachen als bei Wallenstein hervorgeht, führt beide zum Untergang. Beide Dramen bewegen sich ferner auf durchaus nationalem Boden, und wenn auch die Zeit Carmagnola's dem modernen Italien nicht so nahe liegt als uns der dreissigjährige Krieg, so finden doch die sie bewegenden Ideen (wie ich bei Gelegenheit des Chors bemerkte), noch oft ihr Echo in den Strebungen der Gegenwart. Dass die Aehnlichkeit zwischen den beiden Tragödien keine zufällige ist, bedarf bei Manzoni's Bekanntschaft mit der deutschen Literatur keiner besonderen Erwähnung.

Eine ganz eigenthümliche Erscheinung bilden „Carmagnola" und „Adelgis" als historische Dramen. Fassen wir das Wort „historisch" als genau an die wirkliche Geschichte sich anschliessend auf, so hat Göthe Recht, wenn er sagt, „dass aus so genauer Berücksichtigung der Geschichte eine Dichtart entsprungen sei, in der Manzoni einzig genannt werden könne". Der Dichter hat sich über das historische Element in seinen Dramen sowohl bei Carmagnola als bei Adelgis in eigenen Vorreden des Weitern ausgesprochen. Manzoni will vor allen Dingen wahr sein. Seine Charaktere und Situationen sollen deshalb nicht nur den Anforderungen poetischer Wahrscheinlichkeit, sondern auch geradezu der historischen Wahrheit entsprechen. Er liess deshalb seinen beiden Tragödien ein höchst gewissenhaftes, vollkommen unparteiisches Studium der betreffenden Epoche vorausgehen und versuchte dann erst das Ergebniss dieser Forschung poetisch wiederzugeben. Seine Gewissenhaftigkeit geht dabei so weit, dass er die von ihm erfundenen Charaktere in dem Personenverzeichnisse ausdrücklich als *persone finte* *) angibt, wie z. B. Marco und Marino im Carmagnola.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass bei einem derartigen Vorgehen der Dichter grosse Gefahr läuft, anstatt historischer Dramen

*) Vgl. Anhang Note 3.

dramatisirte Geschichte zu bieten. Mit dem starr historischen Bleigewichte am Fusse wirklich lebensfähige Dramen zu schaffen, ist keine Kleinigkeit, und wenn Manzoni trotz dessen seine Aufgabe bewältigte, so beweist dies nur die aussergewöhnliche dramatische Begabung des Dichters. Um wieviel bedeutender hätten aber die beiden Dramen werden müssen, wenn der Dichter in seiner übertriebenen Gewissenhaftigkeit nicht zu weit gegangen wäre! Muss man auch zugeben, dass er in seinem Streben, der Wahrheit gerecht zu werden, sich niemals auch nur entfernt gegen die poetische Wahrscheinlichkeit, auf welche es bei jedem Kunstwerke doch in erster Reihe ankommt, versündigt hat, so ist doch anderseits nicht zu verkennen, dass das fast ängstliche Festhalten an dem Positiven häufig den Schwung dichterischer Begeisterung lähmt. Nur allzu oft fühlt man es heraus, dass hier das Drama mitten in dem letzten künstlerischen Läuterungsprocess zwar nicht stecken blieb aber von dem Dichter mit eigener Hand gehemmt ward. Die ästhetische Vorarbeit, das innige, gänzliche Versenken des Poeten in den Stoff, vollzieht Manzoni wie kaum ein anderer Dichter, Göthe vielleicht ausgenommen. In dem zweiten Stadium des poetischen Schaffungsprocesses aber, wo der Dichter den in sich aufgenommenen Stoff aus der eigenen Subjektivität heraus objektiv zu gestalten hat, tritt die kalte, nüchterne, historische Reflexion zu oft beengend heran und knickt die schönste Blüte im Erstehen. Clarus hat deshalb Recht, wenn er meint, dass bei aller mikrologischen Berücksichtigung und Aufnahme historischer Details doch die höhere historische Wahrheit zu kurz gekommen sei, und dass Manzoni „die höheren Interessen der in dem wirklich historischen Theile seiner Dramen allzuängstlich gewehrten Geschichte weit mehr Preis gebe, als wenn er statt dieses historischen und idealen mechanischen Nebeneinanders ein organisches Durcheinander hätte hervortreten lassen“.

Bekanntlich hat Carmagnola in Göthe*) einen warmen Vertheidiger gegen jene Kritiker gefunden, welche behaupteten, der tragische Conflikt trete in der Tragödie nicht bedeutend genug, oder vielmehr nur einseitig auf, denn Carmagnola habe ja bis zur entscheidenden Scene keine Ahnung davon, dass er in einen Kampf mit der Republik verwickelt sei. Dass dieser Einwurf etwas für sich hat, ist nicht zu läugnen, denn indem der Zuschauer schon vom

*) Vgl. Anh. Note 4.

Ende des ersten Akts an, wo die ganze Exposition gegeben ist, klar voraussieht, wie die Dinge kommen müssen, schwächt sich gewissermassen das Interesse an dem Verlauf der Handlung ab. Andrerseits lässt sich aber nicht absehen, wie es dem Dichter möglich gewesen wäre, den historischen Charakter des Helden zu wahren, wenn er ihn dem ränkevollen Senat als ebenbürtigen Gegner hätte gegenüberstellen wollen. Um mit der Republik den Kampf aufzunehmen, bedurfte es eines Meisters in jenen Künsten, die Carmagnola in den oben angeführten Worten:

Questa cupa arte lor, ecc. ecc.

so trefflich schildert. Ein derartiger Carmagnola verträgt sich aber weder mit der historischen Wahrheit, noch wäre er im Stande dem Helden unsere Theilnahme zu erregen und zu erhalten. Wir müssen also wohl zugeben, dass Manzoni aus der Figur seines Helden gemacht hat, was eben daraus zu machen war. Allerdings hätte er ihn, wie Clarus bemerkt, nach dem Vorgange der romantischen Schule in Frankreich und England, vielleicht mit einem Tragödienapparat von Leidenschaften und Handlung, nebst einem Brillantfeuerwerk von blendenden Phrasen ausstaffiren können. Solche Mittel sind aber nicht nach Manzoni's Geschmack, der ja nichts weniger als eine Revolution, sondern nur eine gründliche Reform der italienischen Tragödie beabsichtigte.

Muss ich so die von der Kritik an dem Drama gemachten Ausstellungen wenigstens bis zu einem gewissen Grade als nicht unbegründet anerkennen, so glaube ich dagegen den Dichter gegen einen ihm in der neuesten Zeit gemachten Vorwurf in Schutz nehmen zu müssen.

Bei Besprechung des Carmagnola, meint Clarus, die Bemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, „dass die in den geistlichen Gesängen des Dichters so christlich, ja so katholisch auftretende Muse, in Carmagnola bis auf die in zwei Zeilen geschehene Erwähnung des Todtenamts für die im Kampfe Gefallenen, Kirche und Christenthum so ganz ausser Acht gelassen hat, während die Heranziehung des religiösen und kirchlichen Interesses dem Auftreten mancher poetischen Schönheit den Boden bereitet haben würde.“ Clarus sucht diesen befremdenden M a n g e l in dreierlei Weise zu erklären, einmal, „dass vermöge einer psychologischen Besonderheit (wobei er auf Schleiermacher verweist) Manzoni der Dichter und Manzoni der Christ zu Zeiten als ganz verschiedene Subjectivitäten seine Person einnehmen,“ oder „dass die Abstrak-

tion, welche ihm Stoff und Personen seines Drama's lieferte, respektive die historisch gegebenen in die ihm zuträgliche Form goss, sowenig als dem lokalen und nationalen, auch dem religiösen Elemente einen Zutritt gestatten mochte." Als dritte Erklärungsweise wäre, wie er meint, noch anzunehmen, „dass die Hymnen späteren Ursprungs seien als Carmagnola, obwohl die Veröffentlichung beider ziemlich weit aus einander liegt."

Ueber Manzoni als katholischen Dichter habe ich mich ausgesprochen. Meinen dort aufgestellten Ansichten zufolge glaube ich das, was Clarus als einen Mangel der Tragödie bezeichnet, viel eher als einen Vorzug derselben erklären zu müssen. In Carmagnola konnte das religiöse (richtiger wäre vielleicht das kirchliche) Element aus in der Natur der Sache liegenden Gründen unmöglich Raum finden, geschweige denn irgend wie dominiren, ohne die Tragödie zu einem Tendenzdrama zu machen. Auch kann ich, offen gestanden, nicht wohl einsehen, wo für das kirchliche Element ohne gewaltsame Hereinziehung desselben Raum gewesen wäre. Vielleicht, und dies scheint mir die einzige Möglichkeit, hätte es unter der Gestalt eines Priesters hineingebracht werden können, der käme, um den Grafen auf den Tod vorzubereiten. Erschiene aber eine solche Figur nicht als ein volkommen tendenziöses hors d'oeuvre bei dem Charakter und in der Zeit des Helden, wo man doch selbstverständlich voraussetzen muss, dass der Graf seinen Pflichten gegen die Kirche schon Genüge geleistet hat, ehe er mit dem Monologe (der vorletzten Scene) vor uns tritt? Dass ein gläubiges Vertrauen zu Gott in seiner Brust wohnt, geht aus den an seine Tochter gerichteten Worten:

. . ., *Pei diserti in cielo*	„Du weisst, es lebt für die Verlassenen
V'è un padre, il sai. — Confida in esso	Ein Vater droben; ihm vertrau . . . .

wohl zur Genüge hervor, und braucht uns, nachdem wir den Helden nach jeder Richtung hin kennen gelernt haben, nicht noch einmal besonders versichert zu werden.

Wenn Clarus ferner von dem in der Tragödie mangelnden nationalen Elemente spricht, so kann er ebenfalls blos die nationale Tendenz gemeint haben, denn dass die Gestalt des Helden eine durchaus nationale ist, braucht wohl keines Beweises. Nationale Phrasen enthält die Tragödie allerdings ebenso wenig als die „Verlobten," dafür bietet sie aber dem Zuschauer, gerade wie der genannte Roman, ein Stück nationaler Geschichte, in dem das Volk

ein Spiegelbild seiner chronischen Zerrissenheit und ihrer Folgen erblicken kann. Den subjektiven Ausdruck seiner nationalen Gefühle hat der Dichter dagegen mit richtigem Takte dahin verlegt, wo er in der That hingehört, in den Chor.

Möge es mir nun schliesslich noch gestattet sein über diesen Theil der Tragödie einige Worte zu sagen.

Die Unmöglichkeit lyrischer Chöre im modernen Drama ist jetzt eine allgemein anerkannte Thatsache. Aus der Vorrede zu Carmagnola ist ersichtlich, dass der Dichter von einer scenischen Aufführung der Chöre selbst Abstand nimmt und diesen Theil des Drama's ausdrücklich der Lektüre vorbehalten wissen will (*propongo soltanto che sieno destinati alla lettura* *). Goethe scheint in seiner Besprechung des Carmagnola (Ueber Kunst und Alterthum, 2 Bd. 3. Heft S. 35—65) die Möglichkeit einer scenischen Aufführung der Chöre nicht unbedingt von sich zu weisen. Er meint, „man müsse dem Chor bei der Aufführung einen besondern Platz anweisen, wo er eine ähnliche Rolle zu spielen haben würde, wie unser Orchester, welches mit dem, was auf der Bühne geschieht, stets Hand in Hand geht und beim Ballet so wie in der Oper sogar einen integrirenden Theil der Vorstellung ausmacht, ohne deshalb jedoch irgend wie zu den Personen zu gehören, welche handeln, sprechen oder singen.“ Darüber wie dieser etwas dunkle Gedanke praktisch auszuführen wäre, gibt Göthe keine weitere Andeutung. Ich halte eine scenische Aufführung der Chöre für ganz unmöglich. An einen rezitirenden Chor ist selbstverständlich nicht zu denken, und bei einem gesungenen Chor würde, ganz abgesehen davon, dass es, vor allem beim Carmagnola, sogar an den entsprechenden Repräsentanten hiezu mangelt, gerade der Hauptreiz, die lyrische Pracht der Diktion, total verloren gehen. Die Manzoni'schen Dramen sind überhaupt mehr Buchdramen als Bühnendramen, namentlich gilt dies von Adelgis, und bei solchen ist der Chor vollkommen am Platze. Meines Wissens hat man auch in Italien bisher noch nicht den Versuch gemacht, sie zu insceniren, obgleich Carmagnola wenigstens der Mühe eines solchen Experiments wohl verlohnen würde.

Manzoni's zweites Drama Adelgis (*Adelchi*) erschien 1822.**) Dasselbe hat zum Vorwurfe den Untergang des Lombardenreichs durch Karl den Grossen. Der Kaiser hat seine Gemahlin Ermen-

*) Vgl. Anh. Note 5.
**) Vgl. Anh. Note 6.

gard, die Tochter des Lombardenkönigs Desiderius, verstossen. Als diese an den Hof ihres Vaters nach Pavia zurückkehrt, geräth der König in Wuth und will um sich zu rächen, die Familie Carlmans. die sich in seinen Schutz geflüchtet hat, nach Rom führen, damit Papst Hadrian sie salbe. Adelgis, der Sohn des Königs räth hiervon ab, denn er weiss, dass Kaiser Karl mit dem Papste auf gutem Fusse steht Auch sind die politischen Verhältnisse des lombardischen Reiches nicht derart, dass ein Krieg mit dem mächtigen Frankenkönige rathsam erscheinen könnte. Da erscheint Albinus, der Gesandte Carls, und fordert im Namen seines Herrn die Räumung gewisser Theile des Kirchenstaates zu Gunsten des Papstes. Desiderius weigert sich und es kommt zum Kriege.

Im Lombardenreiche lauert der Verrath. Svarto, ein gemeiner Kriegsmann, aber ehrgeizig, talentvoll, gewissenlos und energisch, versammelt die missvergnügten Fürsten der Lombarden in seinem Hause. Man beschliesst Karl ein geheimes Bündniss anzubieten, und Svarto übernimmt die Sendung nach dem Lager der Franken im Val di Susa, wo sich Petrus, Hadrians Legat, bereits bei Karl befindet. Aber die Franken können nicht die durch von den Lombarden hartnäckig vertheidigten Pässe. Da erscheint ein Priester aus Ravenna, der Diakonus Martin, und entbietet sich die Franken auf geheimen Wegen durchs Gebirg zu führen Karl nimmt den Vorschlag an. Der Durchbruch gelingt und Adelgis, nichts ahnend, wird in der Flanke gefasst. Der Sieg bleibt den Franken, ein grosser Theil der Lombarden fällt von ihrem Herrscherhause ab. Die treugebliebenen müssen sich mit Desiderius und Adelgis in die festen Plätze werfen. Adelgis begibt sich nach Verona; Ermengard bleibt in Brescia unter dem Schutze des Herzogs. Der Kampf zwischen Franken und Lombarden dauert fort. Ermengard, bereits leidend und durch ihr trauriges Geschick sowie durch die unglückliche Wendung der Dinge in den tiefsten Schmerz versetzt, vermag den letzten, härtesten Schlag, die Nachricht, Karl habe ihre Nebenbuhlerin Hildegard bei sich, nicht zu verwinden, und stirbt. Jetzt naht die Entscheidung mit Riesenschritten heran. Pavia fällt durch Verrath, und Desiderius wird gefangen. Nur Verona, wo Adelgis gebietet, hält sich noch. Doch auch hier ist alle Hoffnung verloren. Die Besatzung, von dem Schicksale der andern festen Plätze unterrichtet. will die Uebergabe. In seiner Verzweiflung denkt Adelgis einen Augenblick lang an Selbstmord. Aber er weist den Gedanken von sich und beschliesst den Versuch zu

machen sich mit seinen wenigen Getreuen durchzuschlagen, um Byzanz zu erreichen, wo ihm der griechische Kaiser ein Asyl angeboten hat. Es geschieht, aber Adelgis wird im Kampfe tödtlich verwundet und gefangen vor Carl gebracht, welcher kurz vorher noch die flehende Bitte des Königs Desiderius um Milde und Schonung für Adelgis hart abgewiesen hat. Adelgis stirbt in den Armen des Vaters, nachdem ihm der Sieger eine gütige Behandlung des gefangenen Greises zugesichert hat, und mit ihm endet das Reich der Lombarden und die herrschende Dynastie.

Wie diese Skizze zeigt, ist der Gegenstand des „Adelgis" ungleich gewichtiger als jener des „Carmagnola", denn während jene Tragödie uns das Schicksal einer einzelnen Persönlichkeit vorführt, zeichnet uns dieses Drama einen hochwichtigen, welthistorischen Vorgang, die Zertrümmerung eines ganzen Reiches und den Untergang einer Dynastie. Adelgis ist somit ein historisches Drama im grossen Style, wogegen Carmagnola eigentlich doch nur eine geschichtliche Episode behandelt. Die Aufgabe, welche sich der Dichter damit stellt, ist jedenfalls die schwierigste, die der Dramatiker überhaupt zu lösen hat. Gelingt diese Lösung zu vollkommener Befriedigung, dann hat der Dichter die höchste Höhe des poetischen Schaffens erreicht. Wir wollen nun sehen, in wie weit dies bei Manzoni der Fall ist.

Es ist im Wesen des Dramas begründet, dass sich das Hauptinteresse des Zuschauers auf die Person des Helden und der Heldin concentrirt. Alle übrigen Personen, die sich um diese vorherrschenden Gestalten gruppiren, kommen erst in zweiter Reihe. Im Carmagnola hat Manzoni diesen Grundsatz auch consequent durchgeführt. In Adelgis dagegen theilt sich das Interesse fast in gleichem Masse zwischen Adelgis, Desiderius, Ermengard und Karl, und das ist ein schweres, organisches Gebrechen des Dramas, wogegen mit aller Kunst nicht aufzukommen ist. Hierzu tritt nun noch ein ganz spezieller Uebelstand, nämlich die Rolle, welche König Karl in dem Stücke spielt. In Adelgis erscheint diese imponirende historische Grösse als die verkörperte, egoistische Staatsraison, deren kalte, fast grausame Härte uns empören muss. Manzoni, welcher, wie wir aus dem Vorworte *) zu dem Drama wissen, die eingehendsten geschichtlichen Studien für seinen Gegenstand gemacht hat, zeichnet die Gestalt des Kaisers ohne Zweifel vollkommen hi-

*) Vrgl. Anh. Note 7.

storisch richtig. Aber mit dieser historischen Wahrheit ist, wie ich schon bei Carmagnola bemerkt habe, für den poetischen Zweck nur wenig gethan. Nicht weil, wie Carus meint, „die Kirche in Karl dem Grossen einen Heiligen verehrt“, berührt uns die Gestalt des Manzoni'schen Karl unangenehm, sondern weil sie den Zauber der Grösse und Erhabenheit, welcher den Namen des gewaltigen Kaisers umschwebt, so unbarmherzig vernichtet. Dieser Karl ist ein Heuchler der, mit Fauriel zu sprechen, „in seinen mit üblen Mitteln erzielten Glücksfällen die sichersten Zeichen von der Gunst des Himmels erblickt. Grossmüthig, wenn er es sein kann, ohne seiner Macht etwas zu vergeben, also wenn er wohlfeil zum Ruhme der Grossmuth gelangen kann, edelmüthig, wenn der Edelmuth nichts Unvorsichtiges hat, ist er immer bereit, durch Belohnungen und Verheissungen die Niederträchtigkeit, die sich um diesen Preis verkauft, aufzumuntern und dem uneigennützigen Stolze der Redlichkeit und Tapferkeit zu schmeicheln.“ Es gibt aber gewisse historische Gestalten gleich Friedrich Rothbart, Heinrich von Navarra, Joseph II. etc. etc., die wir uns nun einmal nicht anders denken können, als so wie wir sie gewissermassen traditionell überkommen haben. Möglich, dass die historische Forschung ihnen viel von dem Blüthenstaube der Poesie abzustreifen im Stande ist; sobald sie aber in einem Dichterwerke vor uns erscheinen, wünschen wir sie in der alten, liebgewonnenen Gestalt zu sehen und fühlen uns unangenehm enttäuscht, wenn dies nicht der Fall ist. Eine solche historische Figur ist auch König Karl, und darum war es ein poetischer Fehlgriff Manzoni's, sie uns in dieser Weise vorzuführen.

In einer andern Hinsicht freilich ist grade die Behandlung der Gestalt des Kaiser Karl von grossem Werthe, nämlich was die Beurtheilung des Dichters selbst betrifft. Sie zeigt am allerdeutlichsten, dass Manzoni jede Tendenz durchaus ferne liegt. Was ihm Carus zum Vorwurfe macht, nämlich dass „ein von den tiefsten und wahrsten Empfindungen der katholischen Moral ergriffener Dichter einen Karl den Grossen gar nicht so schildern durfte, wie dieser Manzoni'sche Karl sich darstellt“, gereicht dem Dichter zum grössten Lobe. Nebenbei bemerkt, ist es eine höchst absonderliche „Moral“, die von einem Dichter verlangt, er solle gegen seine bessere Ueberzeugung schreiben, und nicht minder absonderlich ist die Aesthetik, welche mit einer solchen Anforderung an einen Dichter herantritt. Indem Manzoni seinen Karl so und nicht anders behandelt, beweist er, welch hohen Werth er auf die Wahrheit legt, dass ihm alles,

was Parteisache ist, durchaus fern liegt, dass er sich nur an die Sache selbst hält und dass es stets die tiefste, vollste Ueberzeugung ist, die aus ihm spricht.

Ein zweiter Mangel des Dramas, das Vorherrschen des historisch Stofflichen, wurde bereits bei Gelegenheit des Carmagnola hervorgehoben. Bei Adelgis ist dies noch weit mehr der Fall als bei Carmagnola, denn während dort sich nur zwei Elemente gegenüberstehen, der Feldherr und die Republik, haben wir hier den ganzen wuchtigen Apparat der Haupt- und Staatsaktion und das streng und trocken Historische überwuchert allzuoft die Poesie. Dadurch erhält das Drama zuweilen etwas fast lehrhaft Kaltes, was sich bei Carmagnola nicht findet.

Dagegen zeigt der dramatische Bau ganz auffällige Fortschritte des Dichters. Der Dichter versteht es vortrefflich mit Massen zu operiren, ein Talent, das sich nur bei sehr wenigen Dramatikern und Romanciers in so hohem Grade findet wie bei Manzoni. Seine „Verlobten“ bezeugen dies, wie wir später sehen werden, in der glänzendsten Weise. Die einzelnen Gestalten sind alle vollkommen consequent durchgeführt und treten, wie alle Manzoni'schen Figuren, mit erstaunlicher Plastik zu Tage. Dabei ist der dramatische Bau, die sogenannte Mache, in ihrer Einfachheit ein wahres Meisterstück; namentlich gehört der erste Akt, welcher die vollständige Exposition des Dramas bietet, zu dem Genialsten, das auf diesem Gebiete jemals geschaffen wurde. Jeder Akt baut sich vollkommen aus sich selbst auf und bildet ein in sich geschlossenes Ganze, das nichtsdestoweniger mit dem Vorangegangenen in der innigsten Verbindung bleibt. Die Steigerung ist meisterhaft durchgeführt, der dramatische Effekt überall ebenso vorsichtig als geschmackvoll verwendet. Besonders interessant sind die beiden Gestalten des „Svarto“ und des „Guntigi“ gezeichnet, zwei wahlverwandte Charaktere und doch wieder so scharf geschieden. Superb hebt sich gegen diese beiden Verräther die edle, treue, an den „Rudiger“ des Nibelungenliedes gemahnende Vasallengestalt des „Anfrid“ ab. Tief ergreifend wirkt „Ermengard“, die edle Dulderin, die trotz aller ihr angethanen Schmach den treulosen, grausamen Gatten noch immer liebt, wie tief sie auch dies Gefühl der Welt gegenüber in ihrer Brust verschliesst. Manzoni beweist hier, wie in dem Romane, dass er weibliche Charaktere mit ganz erstaunlicher psychologischer Tiefe zu schildern weiss. Die Schlussscene des 4. Aktes gehört, nebst Adelgi's Monolog und Martins Beschreibung des Wegs durch die

Alpen mit zu den schönsten Partien des Gedichts. Höchst sympathisch berührt die edle, ritterliche Gestalt des Adelgis, wenn sie auch nicht von tieferem, psychologischem Interesse ist. Doch das ist bei einer derartigen Heldenfigur überhaupt kaum anders möglich.

Die Tragödie hat zwei lyrische Chöre, den einen nach dem dritten Akte, den andern nach Ermengard's Sterbescene im vierten Akte. Beide sind echte Perlen der Lyrik. Der erstere, welcher mit einer Schilderung der Flucht der Lombarden beginnt, endet mit einer mächtigen Apostrophe an die Lateiner, die thatlos dem Werke des Umsturzes zusehen, ja thöricht genug sind auf eine schönere Zukunft zu hoffen, die ihnen aus der Zerstörung erblühen soll. Auch hier klingt jenes ernste Mahnwort durch, das wir bereits aus dem Chore im Carmagnola kennen, wenn auch nicht so direkt und so mächtig wie dort. Der zweite Chor ist ein Trauergesang voll lyrischem Schmelz und mit prächtiger Diktion. Er beschreibt Ermengards Scheiden und schliesst hieran die Todtenklage. Von einer Reproduktion dieser Chöre so wie von der Skizzirung einzelner besonders bedeutsamer oder schöner Scenen des Dramas glaube ich diesmal absehen zu dürfen, da der Leser schon bei Carmagnola eine Probe der dramatischen Dichtung Manzoni's erhalten hat, und Bruchstücke doch niemals mehr als einen annähernden Begriff von dem ganzen Werke geben können. Ich begnüge mich also auf das Drama selbst zu verweisen, so wie auf den bereits früher erwähnten Aufsatz „Goethe's Theilnahme an Manzoni“, desgleichen auf die „Bemerkungen zu Adelgis“, in welchem Göthe beide Dramen einer eingehenden Besprechung unterzieht.

Der Streit, welcher sich über die Dramen, mit denen Manzoni dem unverbrüchlichen Gesetze der „zwei Einheiten“ den Fehdehandschuh hinwarf, in Italien, Frankreich und auch in England erhob, bewog den Dichter sich in einem im klassischem Französisch geschriebenen Brief an M. Chevet in eingehender Weise über jenes Kunstgesetz auszusprechen.*) Die dort ausgesprochenen Ideen sind ebenso geistvoll als richtig, bieten für uns jedoch nichts Neues mehr. Genug, der Bann der Einheiten war durch Manzoni in der dramatischen Poesie Italiens für immer gebrochen, und das bleibt die Hauptsache. Uebrigens scheint der Dichter gefühlt zu haben, dass trotz des glänzenden Erfolgs und sogar trotz der Aufmunterung Goethes, das Drama doch sein eigentliches Gebiet nicht

*) Vgl. Anhang Note 8.

sei. Er liess es daher bei den beiden Tragödien bewenden, die, wenn sie auch nicht Meisterwerke ersten Ranges sind, doch unbedingt einen Dichter ersten Ranges bekunden, und wandte sich zu einer Dichtungsform, in welcher er berufen war, Unsterbliches zu schaffen, zum Roman.

Manzoni als Romandichter.

Wenn, wie wir bisher gesehen haben, Manzoni in der italienischen Lyrik und Dramatik nur neue Bahnen eröffnete, so war es ihm dagegen vorbehalten, die Literatur seines Vaterlandes mit einer für sie ganz neuen Gattung, mit dem historischen Romane zu beschenken. Vor Manzoni besass Italien höchstens einige Nachbildungen französischer und englischer Erzählungen à la Sterne, Diderot, Barthélemy etc. etc.*), und selbst die hochgepriesenen Ultime lettere Foscolo's sind im Grunde genommen, nur eine, wie Blanc sagt, „in's Politische und Fanatische übersetzte Nachahmung des Goethe'schen Werther," wenngleich ein italienischer Kritiker (Cesarotti) mit mehr Patriotismus als Kenntniss der fremden Literatur den sonderbaren Ausspruch thut: „man vergesse über den Ultime lettere den deutschen Werther." Dieser auffällige Mangel an nationalen Romanen erklärt sich bei den Italienern daraus, dass ihnen das Epos bis in die neueste Zeit hinein den Roman vollkommen ersetzte**). Bei keinem andern Volke sind die grossen nationalen Epen (mit Ausnahme natürlich der Dante'schen Commedia)

*) Hier sind zu nennen: La pianta de' sospiri, von Defendente Sacchi; Amore e Sepolcri, la calata degli Ungheri in Italia, il Ritorno dalla Russia, l'Isoletta de' cipressi von Bertoletti, theilweise im Geschmacke der von Foscolo eingeschlagenen Richtung. Den „Voyages du jeune Anacharsis" nachgebildet sind Antonio Levati's Viaggi del Petrarca. Voll politischer Beziehungen ist Vincenzo Cuoco's Platone in Italia.

**) Wie lebhaft in Italien der Sinn für epische Dichtung noch immer ist, zeigen folgende von Blanc in der schon erwähnten Abhandlung aufgeführte epische und episch-lyrische Dichtungen, die sämmtlich der neueren Zeit angehören: I Lombardi alla prima crociata (1826), la Fuggitiva (1817) Ulrico e Lida (1837), Ildegonda von Tommaso Grossi; La Pia (de' Tolomei) (1827) von Sestini; Torquato Tasso von Casabianca; Italiade und S. Benedetti (1824) von Ricci; La pace d' Adrianopoli (1835) von Biorci; la Grecia regenerata (1835) von De Martino, u. A.

so sehr Eigenthum der Nation geworden, als bei den Italienern. Nicht nur dass Bruchstücke derselben in dem Munde der Improvisatoren und Deklamatoren noch heute im Stande sind, die untern Schichten des Volkes in Entzücken zu versetzen, wie man dies in Neapel zu sehen Gelegenheit hat, sondern sie bilden auch, theilweise in die Dialekte übertragen*), einen integrirenden Theil des Volksgesanges, eine Erscheinung, die sich nur in Italien findet.

Angeregt durch den Erfolg der Scott'schen Romane schuf Manzoni seine „Verlobten," und stellte damit das bis heute noch unübertroffene Muster eines nationalen Romanes hin. Von einer Nachahmung W. Scott's kann bei der Manzoni'schen Erzählung durchaus nicht die Rede sein. Sie hat mit den englischen Romanen eigentlich nichts weiter gemein als den Namen des historischen Romans. In den „Verlobten" zeigt sich vielmehr die nationale Psyche von ihren glänzendsten und von ihren dunkelsten Seiten, und der in dem Buche athmende Geist ist etwas so Ureignes, noch nicht Dagewesenes, dass sich zu Vergleichungen mit irgend welchem der Scott'schen Werke absolut kein Stützpunkt findet. Diese so prägnant auftretende Originalität ist zugleich die Ursache, weshalb das Buch in jeder Uebersetzung ungemein verliert. Wir haben Uebertragungen des Romans in alle europäischen Kultursprachen**), und manche derselben sind mit Geschmack und Geschick gefertigt. Aber alle nehmen sich dem Original gegenüber verblasst aus. Sie verhalten sich zu demselben wie eine Photo-

---

*) Vergleiche O. L. B. Wolf, Egeria. Leipzig 1829.

**) Im Deutschen die von Dan. Lassmann, und von v. Bülow, Leipzig 1856, 3. Auflage, und eine neuere nach der 6. Aufl. des italienischen Buches von Milden, Schaffhausen 1859, mit einer Einleitung von L. Clarus, welche Manzoni vom streng katholischen resp. ultramontanen Standpunkte betrachtet, mit grosser Kenntniss des Autors geschrieben ist und trotz ihrer Einseitigkeit viel schätzbares Detail bietet. (Sonderbarer Weise nennt A. Wolf Clarus als den Uebersetzer.) Diese Uebertragung enthält als Anhang die Storia della colonna infame. Der Uebersetzer hat sich seiner Aufgabe mit Fleiss und Gewissenhaftigkeit unterzogen. Leider fehlt es ihm an Geschmack und feinerer Kenntniss des Idioms. Zum Belege einige auf's Gerathewohl herausgegriffene Stellen. S. 27. gibt Milde statt des energischen *Ragazzacci, che per non saper che fare, s'imamorano*, die nichtssagende Wendung: „die jungen Leute verlieben sich, wenn sie nichts anders zu thun wissen," während hier doch unstreitig eine derbe Wendung den Ärger Don Abbondio's charakterisiren muss, etwa: „Rotznasen, die sich verlieben, weil sie sonst nichts zu thun haben" oder etwas dgl. S. 29 ist *passo legato* mit „gemessenem"

graphie zu einem Oelgemälde. Eine vollkommen genügende Uebersetzung, in welcher das nationale und locale Colorit überall den adäquaten Ausdruck findet, ist noch immer ein frommer Wunsch.

Wie bekannt, bildet die Leidensgeschichte zweier Verlobten, simpler Leute aus dem Volke, den Vorwurf des Romans. Aus diesem einfachen Stoffe hat Manzoni ein Kunstwerk geschaffen, das nach Tieck's Ausspruch, bestimmt ist, Jahrhunderte zu überdauern. Goethe, gewiss ein kompetenter Beurtheiler, drückt sich in den Gesprächen mit Eckermann folgendermassen über den Roman aus: „Manzoni's Roman überflügelt alles, was wir in dieser Art kennen. Ich brauche nichts weiter zu sagen, als dass das Innere, Alles, was aus der Seele des Dichters kommt, durchaus vollkommen ist, und dass das Aeussere, alle Zeichnungen von Lokalitäten und dergleichen, gegen die grossen innern Eigenschaften um kein Haar zurücksteht. Das will etwas heissen. Der Eindruck beim Lesen ist der Art, dass man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt, und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so dass man aus einer von diesen grossen Wirkungen gar nicht herauskommt. Ich dächte, höher könnte man es gar nicht mehr treiben. In diesem Romane sieht man erst recht, was Manzoni ist. Hier kommt sein vollendetes Innere zum Vorschein, welches er bei seinen dramatischen Sachen zu entwickeln keine Gelegenheit hatte. Man-

---

Schritt!" gegeben, und S. 31. Perpetua's Aufschrei: *Delle sue!* gar mit „dummes Zeug" während es heissen muss: „das sieht ihm ähnlich". Solcher Verstösse bietet die Uebertragung eine Menge. — Die neueste deutsche Uebersetzung ist die von Emilie Schröder, Hildburghausen 1867, mit Vorwort von Rötscher. Die Uebersetzerin bekundet weit mehr Geschmack als ihr Vorgänger und versteht es, die Uebertragung dem Grundtexte verständnissvoll anzuschmiegen. Von franz. Uebersetzungen erwähnt Clarus die von Montgrand, und als von geringerem Werthe die von Latour und Rey-Dusseil. Die neueste englische Uebersetzung unter dem Titel: The Betrothed ist 1856 anonym bei Lambert in London erschienen. Das Original erschien zuerst bei Vincenzo Ferrario, Milano 1825-26, 3 vol. in 8. unter den Augen des Verfassers. Clarus gibt irrthümlich 1827 und der engl. Uebersetzer 1829 als Jahr des Erscheinens an. (Vgl. das Verzeichniss der Ausgaben im Anhange.) Mit der Ausgabe von 1840 erschien die Storia della colonna infame. Die letzte 6. Originalauflage mit der St. d. C. inf. nebst P. Verri's Osservazioni sulla Tortura ist von 1856, vollständig umgearbeitet und mit vielen Illustrationen versehen. Die Le Monnier'sche Ausgabe (1845) nach der von Dav. Passigli 1832 veranstaltet, ist jetzt veraltet. Nach der neuesten ital. Aufl. ist auch die von Baudry, Paris 1856, besorgt.

zoni's innere Bildung erscheint hier auf einer solchen Höhe, dass ihm schwerlich etwas gleich kommen kann. Sie beglückt uns als eine durchaus reife Frucht. Und eine Klarheit in der Behandlung und Darstellung des Einzelnen, wie der italienische Himmel selber." — E. v. Bülow, der Uebersetzer der P. S. meint, und mit vollem Rechte: „Der Roman könnte der Jugend und dem Volke in der That als Andachtsbuch in die Hand gegeben werden. Ja, diese Poesie könnte sicherlich in weit ernsterem Sinne als manche andere, eine himmlische genannt werden, die sich das Himmlische vorzugsweise zu ihrem Stoffe erkoren hat." Nicht minder richtig, wenn auch kürzer, drückt sich der neueste (anonyme) englische Uebersetzer über das Werk aus: „What is to say of a work of which the action is so simple, that an analysis of it might be given in half a page, and yet so rich in beauties that a volume might be written in its praise?" — Wenn dagegen O. L. B. Wolf meint, „Manzoni sei gar nicht Herr der Ideen eines solchen Kunstwerks gewesen," oder ein italienischer Kritiker dem Dichter vorwirft, „seine Helden seien arme Leute, für die man sich deshalb, und weil sie nicht einmal lesen und schreiben können, nicht zu interessiren vermöge," so kann letztere Aeusserung nur in einem seltenen Unverstand des Beurtheilers ihre Erklärung finden, während bei dem feingebildeten, als gründlichen Kenner romanischer Literatur bekannten Wolf das schiefe Urtheil aus offenbarer Malice gegen die religiöse Richtung Manzoni's entsprungen sein muss. Doch wenden wir uns nach diesen kurzen Andeutungen über die dem Werke von Seiten der Kritik zu Theil gewordene Aufnahme nunmehr zu dem Romane selbst.

Der erste Eindruck, welchen die Erzählung auf den Leser macht, ist der eines mit erstaunlicher Treue wiedergegebenen Bildes der Civilisation Italiens im 17. Jahrhundert. Alle Klassen der Gesellschaft ziehen der Reihe nach vor unserm Auge vorüber, von dem einfachen Landmanne angefangen bis zum Capitan generale Sr. allerchristlichen Majestät. Wir sehen das von heimischen Unterdrückern und von deren Anhange geplagte, von einer räuberischen Soldateska ausgesaugte lombardische Landvolk; wir erblicken den Pfahlbürger in dem engen Kreise seines Handwerks, die Signori auf ihren Landsitzen und in der Stadt, den Mönch und die Nonne, den Gelehrten, die zur lächerlichen Gesetzesfiktion gewordene Justiz, die Armee, kurz alle die verschiedenen Elemente der Gesellschaft, und dabei ist jedes einzelne mit einer solchen Genauig-

keit und mit so plastischer Gestaltungskraft gezeichnet, dass wir uns in der fernen Zeit und in dem fremden Lande mit einem Male heimisch fühlen und an den Leiden und Freuden dieser Menschen einen so lebhaften Antheil nehmen, als ob das Erzählte sich vor unsern Augen zutrüge. Um ein so umfangreiches Socialbild zeichnen zu können, bedurfte es bei dem Dichter mehr als eingehender ethnografischer Studien, scharfer Beobachtungsgabe und lebhafter Phantasie, — es bedurfte jenes divinatorischen Instinktes, der nur dem Genie gegeben ist. Die „Verlobten" zeigen in dieser Beziehung eine merkwürdige Aehnlichkeit mit unserm „Götz von Berlichingen." Wo der Ethnograf tief in den Schatz seines Wissens greifen und in langsamer, mühevoller Arbeit Wort an Wort und Zeile an Zeile reihen muss, um uns auf synthetischem Wege nach und nach zum Einblick und Ueberblick der geschilderten Culturperiode zu verhelfen, genügt bei Manzoni gerade wie bei Goethe oft ein einziger Pinselstrich, um ein so plastisches Bild herzustellen, dass man es mit Händen zu greifen glaubt. Ich erinnere, um auf's Gerathewohl zwei Beispiele anzuführen, an die Conversation der Gäste auf Don Rodrigo's Schloss und an die gelehrten Auseinandersetzungen Don Ferrante's über die Ursachen der Pest.

Erscheint uns Manzoni als Meister in der Kunst, Gesellschaftsbilder zu schaffen, so zeigt er in der Ausführung seiner Einzelcharaktere eine nicht minder bewundernswürdige Vollendung. Mit welcher Naturwahrheit ist z. B. Don Abbondio gezeichnet, und wie bleibt dieser ewig ängstliche, stets um das theuere Ich (ci va della pelle!) besorgte Landpfarrer von Anfang bis zu Ende des Buches seinem Charakter getreu! Bei jeder neuen Situation, in die der würdige Mann tritt oder vielmehr geschoben wird, könnten wir fast mit Bestimmtheit vorhersagen, so und nicht anders wird Don Abbondio handeln, das und das wird er sprechen *). Wenn dessen ungeachtet jede folgende Scene Neues, Unerwartetes bietet, so beweist dies nur, wie reich die Phantasie des Dichters ist, der dem einmal feststehenden Charakter stets eine neue Seite abzugewinnen und dieselbe dennoch mit dem individualen Typus in

*) Der oben erwähnte englische Beurtheiler sagt über diese Figur: The character of Don Abbondio alone would furnish matter for extensive remark, as it is assuredly one of the most remarkable creations of the genius of romance.

Einklang zu bringen weiss. Ganz dasselbe ist mit Fra Cristoforo, dem Helden in der braunen Kutte, der Fall, der allein Zeug genug hat, um ein halbes Dutzend gewöhnlicher Romanfiguren daraus zu schneiden, desgleichen mit Federigo Borromeo, mit dem Ungenannten, kurz mit allen hervorragenden Gestalten des Romans. Eine solche bis in die letzten Einzelheiten gehende Correktheit der Zeichnung ist nur möglich bei einem Dichter von ganz besonderer Gestaltungskraft. Und welche Menge von Figuren führt der Roman uns vor! Ich glaube, kein einziger der modernen Romandichter, Dickens vielleicht ausgenommen, wäre im Stande gewesen, diese Fülle von Gestalten zu bewältigen und consequent durchzuführen, ohne nothgedrungen hie und da zur Schablone zu greifen. Bei Manzoni aber steht jede Einzelfigur, und wäre sie auch so episodisch wie z. B. der reisende Kaufmann (Cap. 16), fix und fertig aus einem Gusse da, gleich einem lebenden Individuum, dessen Gesichtszüge wir zu sehen, dessen Stimme wir zu hören glauben, und dessen uns durch das Medium des Wortes gebotenes Bild fest in unserer Erinnerung haftet, als ob es Fleisch und Bein geworden wäre.

Setzen uns, nach ihrer äussern, concreten Form betrachtet, die Gestalten des Romans durch die Genauigkeit ihrer Zeichnung in Erstaunen, so verdienen sie, wenn wir versuchen auf den moralischen und ethischen Gehalt derselben einzugehen, unsere ungetheilte Bewunderung. Welch eine Fülle von Poesie ist z. B. nicht über die Gestalt Lucia's ausgegossen! Das Bild der jungen Bäuerin muthet uns an wie eine frisch aufgeblühte Waldblume. Wohl niemals hat die Phantasie eines Dichters eine keuschere Gestalt geschaffen als diese, und dabei ist die Figur eine so innerlich wahre, eine so vollkommen reale, dass es uns nicht entfernt in den Sinn kommt, an der Möglichkeit einer solchen Gestalt zu zweifeln. Lucia ist eine wunderbare Verschmelzung von Kindlichkeit und Heroismus, von Milde und Kraft, von Einfalt und Gefühlstiefe, getragen und durchdrungen von einer Religiosität, wie sie in dieser Reinheit und allumfassenden Macht sich nur in der Brust des echten Weibes findet. Mit welcher Demuth und kindlichem Gottesvertrauen nimmt sie alle Schläge eines widrigen Geschickes hin, ohne jemals auch nur eine Spur von dem Selbstbewusstsein gewisser Dulderinnen zu zeigen, die Gott gegenüber Buch und Rechnung über ihre Leiden führen. Was dem Herzen des Weibes theuer ist, wird ihr nach und nach durch fremde Schuld entrissen, und doch

kommt kein Wort des Vorwurfs gegen das Schicksal über ihre Lippen. Es ist Gottes Wille so, und sie beugt in Ergebung ihr Haupt.

Und nun Renzo, der arme Seidenweber, Don Rodrigo's glücklicher Rival. Mit fester Hand hat Manzoni diese Figur mitten aus dem Volksleben herausgegriffen. Es ist der lombardische Montanaro, wie er leibt und lebt, ein treues ehrliches Gemüth, das hartköpfig festhält an dem einmal als richtig Erkannten. Dabei ist er begabt mit einem gesunden Bauernverstande, der nöthigenfalls auch der Schlauheit nicht entbehrt, nicht ohne einen Anflug naiver Buffonnerie, selbstverständlich ein guter katholischer Christ, dessen Glaube jedoch auf ganz andrer Basis ruht, als der seiner Verlobten und in kritischen Momenten einer energischen äussern Aufmunterung bedarf, um den Versuchungen gegenüber Stand zu halten. In Lucia und in der urwüchsigen, breitschultrigen Bauerngestalt ihres Verlobten hat der Dichter den Kern des grossen Lebensbildes gegeben, um den sich die andern Figuren wie Krystalle ansetzen. Da aber weder die eine noch die andere der beiden Figuren für sich allein kräftig genug wäre, um als Träger des wuchtigen Ganzen zu erscheinen, so hat Manzoni mit weiser Oekonomie die Last zwischen Renzo und Lucia ziemlich gleichmässig getheilt, und keine der beiden Gestalten tritt gegen die andere unverhältnissmässig in den Vordergrund.

Dass ein so umfangreiches Bild wie die Promessi Sposi einer soliden Unterlage bedarf, um auf festem Grunde zu ruhen, versteht sich. Der historisch-nationale Hintergrund mochte bei Carmagnola und bis zu einem gewissen Grade auch für den Adelchi genügen; hier aber musste mehr und Grösseres, ein Element von allgemein menschlicher Bedeutung herangezogen werden, die Religion. Das ist so selbstverständlich, dass es gar nicht anders sein kann, und das vorherrschend religiöse Colorit des Werks ist darum schon durch ausschliesslich poetische Gründe bedingt. Nicht nur der glaubensstarke Katholik Manzoni, sondern jeder andere protestantische oder jüdische Schriftsteller, der auf den Gedanken gekommen wäre, den gleichen Gegenstand zu behandeln, hätte ganz dasselbe thun müssen, wenn er einen wirklich volksthümlichen, italienischen Roman schaffen wollte. Hierin „Bigotterie" zu finden, kommt mir fast ebenso komisch vor, als ob man etwa unsern Schiller auf die 7. Scene des letzten Akts seiner Maria Stuart hin unter die Or- [illegible] rechnen wollte, und doch ist das eine Scene, zu welcher

Papst und Clerisei gewiss freudig Ja und Amen sagen können. Mit gleichem Rechte und etwas gutem Willen könnte man sogar Heinrich Heine wegen seiner „Wallfahrt nach Kevlaar“ eine katholisirende Tendenz hinaufdisputiren. Es kommt somit nur darauf an zu untersuchen, ob das religiöse Element in dem Romane sich genau innerhalb der Grenzen hält, die ihm das künstlerische Gesetz anweist, und in denen es gewiss vollberechtigt ist, oder ob es diese Grenzen überschreitet und somit in Tendenz ausartet. Die Person des Dichters und sein religiöses Bewusstsein kommen hierbei gar nicht in Betracht, denn nicht mit diesen, sondern mit dem Kunstwerk als solchem allein haben wir es hier zu thun.

Wären die Verlobten ein Tendenzroman im modernen Sinne, d. h. ein politischen oder religiösen Parteizwecken dienendes Werk, so müsste, denke ich, doch wohl vor allem auch etwas von einer Polemik darin zu vermerken sein. Es müsste wenigstens der Contrast zwischen dem katholischen und den nicht-katholischen Bekenntnissen irgendwo und irgendwie angedeutet werden. Hiervon zeigt sich aber in dem ganzen Buche nicht die leiseste Spur. Manzoni's Katholizismus scheint vielmehr in den Promessi Sposi gar keine Ahnung davon zu haben, dass es ausser ihm noch andere Confessionen in der Welt gibt. Dieses Fernsein von aller Absichtlichkeit, wodurch sich ja eben der grosse Dichter von dem Dichter des Tages unterscheidet, bei dem man, wie Göthe sagt, „die Absicht merkt und verstimmt wird“, ist ein so vollständiges, dass, wenn heute ein Zeitgenosse Dante's aus dem Grabe steigen und die Verlobten lesen könnte, er durch den Roman am allerwenigsten erführe, was sich seitdem alles in der christlichen Kirche zugetragen hat. Die einzige Stelle im Buche, wo einmal der Name einer fremden Confession vorkommt (es ist dies Don Abbondio's komischer Schmerzensschrei (Capitel 29: Non sapete che sono Luterani la più parte, che ammazzare un prete l'hanno per opera meritoria?) ist ganz einfach eine Humoreske, ähnlich wie die Erwähnung der „Judengesichter“ der via crucis und würde von einem solchen Leser sicherlich dahin gedeutet werden, dass diese schrecklichen Luterani wohl irgend ein verrufenes Corps unter den Truppen Montecucoli's oder Altringers sein müssten, die es, Gott weiss warum, besonders auf die Priester abgesehen hätten. Würde wohl jemals ein katholischer Tendenzdichter eine Figur geschaffen haben, gleich Don Abbondio, der, man sage was man wolle, die speziell humoristischen Seiten abgerechnet, der Typus des Dutzend-

priesters ist und die Gattung bezeichnet, während Fra Cristoforo und die erhabene Gestalt des Cardinals eben als Ausnahmen dastehen? Gewiss nicht! Darum können die Promessi Sposi, meines Erachtens, auch nur die Tendenz haben, die man hineinlegen oder herausdüfteln will. Gehören sie zur Tendenzliteratur, dann ist auch die Messiade ein Tendenzepos, Faust ein Tendenzdrama und jedes grosse Dichterwerk ein Tendenzprodukt, aber in dem Sinne etwa, wie Göthe jedes gute Gedicht ein Gelegenheitsgedicht nannte. —

Halten wir in der Beurtheilung des Romans diesen Standpunkt fest, so werden wir es ganz natürlich finden, dass drei der hervorragendsten Charaktere mit spezifisch religiösem Charakter auftreten. Don Abbondio, die natürlichste Stütze der Verfolgten, ist seiner Aufgabe nicht nur nicht gewachsen, sondern weist dieselbe sogar aus Feigheit von sich. An seiner Stelle greift Fra Cristoforo, welcher der socialen Sphäre der Helden zunächst steht, in den Gang der Ereignisse ein. Doch auch er ist kein ebenbürtiger Gegner des übermächtigen Verfolgers. Eine klug eingefädelte Intrigue entfernt ihn von dem Schauplatz der Ereignisse, und auf's Neue stehen die Armen den Plänen Don Rodrigo's schutzlos gegenüber, der, zu schwach das begonnene Werk aus eigenen Kräften zu Ende zu führen, sich den mächtigen Beistand des Innominato zu verschaffen weiss. Feiger Verrath hat Lucia in die Hände dieses furchtbarsten ihrer Verfolger geliefert, während Renzo im Exile sich den Nachforschungen der Mailänder Polizei entziehen muss, die ihm seit dem gloriosen S. Martinstage eine besondere Aufmerksamkeit widmet. Da, als das Schicksal Lucia's unwiderruflich besiegelt scheint, geschieht ein Ereigniss, so unerwartet, dass man es in das Bereich märchenhafter Mirakel verweisen müsste, hätte der Dichter es nicht verstanden, das scheinbare Wunder auf rein menschlichem Wege erklärlich zu machen. Der Innominato *), ein verhärteter Bösewicht, der letzte, grossartige Repräsentant des feudalen Raubritterthums, wird durch die unschuldsvolle Erscheinung seiner Gefangenen, fast wie durch die unmittelbare Einwirkung des Allmächtigen, zum Nachdenken über sein vergangenes Leben gebracht. Die Beschreibung seiner schlaflosen

*) Diese von Manzoni aus Rücksichten auf noch lebende Glieder der Familie so sorgfältig verhüllte historische Persönlichkeit ist Don Bernardino Visconti.

Nacht nach Lucia's Ankunft in der Burg, der gewaltige Seelenkampf des alten Sünders, ist ein Bild von furchtbar gewaltiger Wirkung. Und dabei ist das alles so innerlich wahr, die Umwandlung findet so offen vor unseren Augen ohne Anwendung des geringsten dogmatischen Apparates statt, dass auch nicht der entfernteste Zweifel an der poetischen Wahrscheinlichkeit einer solchen radicalen Revolution in uns aufzutauchen vermag.

Die Scene zwischen Federigo und dem Innominato, welche an Weihe — und dies ist das einzige Wort, womit ich ihren Charakter zu bezeichnen vermag — ihres Gleichen nicht hat, zeigt uns, um mit Goethe zu sprechen, erst recht, was Manzoni ist. Ein Sünder in dem grossartigen Style des Innominato bedarf, um bekehrt zu werden, einer Priestergestalt, die im Guten noch grösser erscheint als jener im Bösen. Diese erhabene, apostolische Figur hat uns Manzoni in Federigo Borromeo gezeichnet, und zwar nicht als ein Produkt seiner Phantasie, sondern in engem Anschluss an die Geschichte, wie denn überhaupt die ganze Bekehrung bekanntlich auf historischen Fakten beruht*). Der Trotz des alten Sünders schmilzt vor den einfachen Worten Federigo's wie der Märzschnee vor der Sonne. Das Werk der Bekehrung ist vollendet, aber nicht durch Aufwendung dogmatischer Apparate, zu denen vielleicht einer der Dii minorum gentium à la Jesuit Bre-

---

*) Ueber die Bekehrung Don Bernardino Visconti's sagt Cesare Cantù in seiner Uebersetzung der Chronik des Ripamonti Folgendes: Ora costui volle presentarsi al cardinale Federigo, una volta che questi erasi nella visita fermato non guari lontano dal suo terribile covo. Viene cortesemente ammesso: due buone ore rimane a colloquio. Che siasi detto nol sapemmo giammai, perchè nè alcun di noi osò interrogarne il cardinale, nè colui ne disse verbo. Certo però successe tal mutazione d'animo, di vita, di costumi, che quella grande e portentosa novità si attribuì, senza paura d'apporsi falso, all'efficacia dell' abboccamento: e tutta quella famiglia di scherani la riconosceva opera del cardinale, e gliene voleva maggior male, quasi le avesse tolto il pane di bocca . . . . Assai anche fra i grandi cittadini, legati con lui in occulta società di atroci consigli e di funeste azioni, dopo che intesero come, mutato al tutto da quel che soleva, piantava a mezzo i delitti già meditati e comminciati, e per quanto diverso cammino si fosse egli avviato, e a cui fosse debito sì gran cambiamento, pensate quali rimasero . . . . Alcun tempo dipoi io vidi colui in vecchiezza cruda e rubesta ancora, non corservar della primitiva ferocia altro se non i marchii onde le abitudini improntano sul volto l'indole di ciascuno, ma questi stessi erano così corretti dalla mansuetudine pur ora vestita, che appariva la natura quasi vinta e rintuzzata sotto la sferza.

ciani, dem Verfasser des abgeschmackten langweiligen „Ebreo di „Verona,“ der „Orfana“ und des „Ubaldo ed Irene“ seine Zuflucht genommen hätte, sondern durch die gotterfüllte Begeisterung des guten Hirten, der die neun und neunzig Schafe in Sicherheit auf dem Berge lässt, um bei dem verirrten zu bleiben. Lucia ist gerettet aus den Händen der Menschen. Aus der letzten, höchsten Gefahr, der Pest, aber errettet sie, wie ihren Verlobten, die Hand des Allmächtigen.

Eine katholische oder gar eine ultramontane Tendenz ist somit in dem Buche durchaus nicht zu finden. Nur das äussere Gewand ist katholisch, der Körper aber, der Kern, den es einhüllt, ist das reine, unverfälschte Christenthum mit seinen Fundamentalsätzen, die allen Religionen gemeinsam sind: Menschenliebe, Selbstverläugnung, Gottvertrauen, Hoffnung auf Unsterblichkeit. Nur eine entschieden nihilistisch-materielle Weltanschauung kann sich von demselben höhnisch abwenden. Wer aber nicht glaubt, dass die Welt der Erscheinungen die einzig berechtigte ist, der wird sich sympathisch zu dem Werke hingezogen fühlen und wird ohne Schwierigkeit herausfinden, dass die wenigen spezifisch konfessionellen Anklänge in demselben eben nichts anderes sind als das ganz selbstverständliche Costüm der Zeit und des Ortes. Die ultramontane Richtung hat also gar keine Ursache sich mit dem „spezifisch katholischen Dichterwerke“ zu brüsten. Mag immerhin der Dichter selbst ihr angehören! Das ist seine Sache, und darum hat sich niemand zu kümmern. Das Werk selbst aber gehört nicht ihr sondern der Weltliteratur, in welcher Dichtungen à la „Ebreo di Verona“ oder Wiseman's „Fabiola“ bis jetzt noch keinen Eingang gefunden haben. Soviel über die Tendenz der „Verlobten“.

Wie ich schon früher bemerkte, besteht einer der hervorragendsten Vorzüge Manzoni's in der genialen Behandlung seiner Nebenfiguren. Hier ist jedes Zuviel und jedes Zuwenig mit gleicher Geschicklichkeit vermieden. Selbst die unbedeutendsten Gestalten sinken niemals zum blossen Statisten herab, und ebenso wenig drängt sich die eine oder die andere ungebührlich in den Vordergrund, sondern alles greift harmonisch in einander, gleich dem complizirten Mechanismus einer grossen Maschine. Nehmen wir gleich eine der ersten Personnagen des Romans, P e r p e t u a, die Haushälterin Don Abbondio's. Wie ist diese keifende, dabei ihrem schwachen Herrn aufrichtig ergebene, alte Jungfer dem Leben abgelauscht! Ihr Zusammensein mit dem Pfarrherrn entrollt vor un-

seren Augen ein in allen Details so treues Bild der Häuslichkeit des im Cölibate lebenden katholischen Priesters, dass man beim Lesen die einem katholischen Pfarrhaus eigenthümliche Atmosphäre zu athmen glaubt. Dann Agnese, die mammina Lucia's, mit ihrer gutmüthigen Schlauheit, ihrem sparsamen, geschäftigen Wesen, ihrem praktischen Blick für alles, was in ihrer Sphäre liegt; Fra Galdino, der nüssesammelnde, mirakelerzählende Klosterbruder (nebenbei bemerkt ist das Mirakel von den Nüssen eines jener kleinen Manzoni'schen Meisterstücke, die eine ethnografische Perspektive von erstaunlicher Tiefe bieten) mit seiner gutmüthigen Beschränktheit; ferner der Conte Zio, das Prototyp eines Familiendiplomaten; Doctor Azeccagarbugli, der würdige Advokat der Justiz des 17. Jahrhunderts; der neugierige und der verschwiegene Wirth, der Criminalnotar, jener furbo matricolato, der sich aus Angst vor dem aufgeregten Pöbel in seinen eigenen Augen lächerlich macht; Griso, der schuftige Satellit Don Rodrigo's und Nibbio, der Bravo des Ungenannten, zwei Banditengestalten, in denen der verschiedene Charakter ihrer Herren eigenthümlich reflektirt; der mit Attilio über Völkerrecht disputirende, politisirende Podestà; Don Ferrante der Doktrinär des 17. Jahrhunderts und seine würdige Ehehälfte; Vetter Bortolo der baggiano in Bergamo; der die Reali di Francia studirende Dorfschneider, der andern Nebenfiguren sowie des grossen episodischen Bildes der Gertrude und ihres fürstlichen Vaters gar nicht zu gedenken: — wie plastisch treten alle diese Gestalten eine gegen die andere hervor, wie lebenskräftig ist eine jede derselben organisirt, wie geschickt ist jede an den ihr zukommenden Platz gestellt, wie scharf detachiren sie sich von der sie umgebenden Staffage, und wie unbemerkt verschwinden sie wieder von der Scene, sobald sie ihre Aufgabe erfüllt haben! —

Nicht minder gross steht Manzoni da als Maler volksthümlicher und landschaftlicher Scenerien. Bei ersteren erscheint mir besonders die Geschicklichkeit bemerkenswerth, womit der Dichter das Massenhafte zu bewältigen versteht. Meistens scheitern unsere modernen Romanciers an dem schweren Problem, dem Ganzen nicht auf Kosten des Einzelnen gerecht zu werden, und umgekehrt, über der Gruppe das Tableau nicht aus den Augen zu verlieren. Ich werde versuchen, das Gesagte an einem gegebenen Falle zu erweisen. In der grossen Baudry'schen Ausgabe der „Verlobten" umfasst die Schilderung des Bäckerkrawalls, von der Scene, wo die Körbe

der Bäckerjungen geplündert werden, bis zum Schlusse von Renzo's Standrede 20 grosse Oktavseiten (von pag. 146—166). In diesem verhältnissmässig sehr umfangreichen Rahmen folgen sich eine Reihe von Scenen, eine lebendiger als die andere. Jeden Augenblick treten neue Figuren auf die Bühne, aus denen einzelne, wie der Capitan di giustizia, der Vicario, der Grosskanzler Ferrer, schärfer hervortreten und die Aufmerksamkeit des Lesers in Anspruch nehmen, ohne dass jedoch auch nur auf einen Augenblick der sie umwogende, schreiende, tobende Volkshaufen gegen dieselben allzuweit in den Hintergrund träte. Alles bleibt vielmehr beisammen wie auf einer Schaubühne, wo wir mit einem Blicke die handelnden Hauptpersonen, den Chor, die Scenerie zu umfassen vermögen. Ganz dasselbe ist der Fall bei dem Schreckensbilde der Pest, das man in seiner furchtbaren Grossartigkeit erst recht schätzen lernt, wenn man es mit verwandten Schilderungen, z. B. die der Pest zu Florenz in dem Bulwer'schen Rienzi, vergleicht. Hier findet sich, nebenbei bemerkt, auch jene von Göthe mit Recht so hochgepriesene Episode der „Mutter mit dem Kinde", die, wie unser Altmeister sagt, allein genügt hätte, den Namen Manzoni's unsterblich zu machen. Wer sich bei der Lectüre des Romans die Mühe nimmt, seine Aufmerksamkeit auf derartige Einzelheiten zu richten, wird nicht anstehen, meine obige Bemerkung über die Art, wie Manzoni seine Massenbilder zu zeichnen weiss, zu bestätigen.

Ebenso trefflich als die volksthümlichen Scenen sind die landschaftlichen Bilder des Romans ausgeführt. Mit wunderbarer Unmittelbarkeit treten dieselben vor das Auge des Lesers. Ich erinnere hier nur an Renzo's nächtlichen Marsch durch den Wald, der mit Calame's Pinsel gemalt scheint, an seine Heimkehr vom Lazareth unter strömendem Regen, an die Scenerie um das Schloss *)

---

*) Vielleicht ist eine kurze Andeutung über die Lokalität des Romans hier nicht am unrechten Orte. Bei Lecco (woher Manzoni eigentlich stammt, obwohl er in Mailand selbst 1784 geboren ist), sieht man noch heute das verwüstete Kloster von Pescarenico, wo Fra Cristoforo wohnte. Die Pfarrei Don Abbondio's und das Heimathsdorf der Verlobten dürfte mit grosser Wahr scheinlichkeit in Aquate zu suchen sein, dessen dem heiligen Egidius geweihte Kirche, wie in dem Roman angedeutet ist, sich in der That ausserhalb des Dorfes befindet. Die Burg Don Rodrigo's „oberhalb des Dorfes der Verlobten in einer Entfernung von drei ital. Meilen und vier Meilen vom Kloster," dürfte nach Pomerio unweit Laorca zu verlegen sein. Das Schloss des Ungenannten endlich lag rechts vom Berge Magnodeno, wo man noch jetzt die

des Ungenannten, anderer nicht minder schöner Landschaftsbilder nicht zu gedenken. —

Habe ich bisher den Roman vom religiösen, vom volksthümlichen und vom ethnografischen, sowie von dem allgemein künstlerischen Standpunkte aus zu beleuchten versucht, wobei ich weniger bestrebt war, dem Werke neue Seiten abzugewinnen, als vielmehr die von den verschiedenen Beurtheilern aufgestellten Meinungen zu prüfen, zu sichten und mit der Intention des Dichters in Einklang zu bringen, so bleibt mir nun noch übrig, eine Seite des Werkes hervorzuheben, deren man merkwürdiger Weise bisher fast gar nicht gedacht hat, obwohl dieselbe von grosser Wichtigkeit ist *). Diese Seite ist die Humoristische.

Die romanische Literatur ist bekanntlich sehr arm an eigentlich humoristischen Schriftstellern. Um so bemerkenswerther ist daher die Erscheinung eines Dichters, der wirklichen, echten Humor besitzt, d. h. nicht jenen Esprit, jene prickelnde Komik, wie wir sie bei den Franzosen finden, sondern jenen wohlthätig behaglichen, sanft wärmenden Humor, der uns ein Lächeln abgewinnt, ohne uns zum Lachen zu bringen, der über die düsterste Scene seine milden Strahlen wirft, der, wie Jean Paul sagt, unter Thränen lächelt. Dass Manzoni diesen Humor besitzt, steht ausser allem Zweifel. So ist der vielfach erwähnte Don Abbondio gewiss eine der köstlichsten, humoristischen Figuren. Trotz aller Lebensklugheit, Nachgiebigkeit, Feigheit und Schlauheit fällt er von einem impaccio in's andere. Sein ganzes durch sechzigjähriges mühevolles Studium erworbenes und erprobtes *sistema del quieto vivere* leidet jämmerlichen Schiffbruch durch Ereignisse, denen er sorgfältigst aus dem Wege zu gehen bestrebt war, und die trotzdem sich an ihn herandrängen, als ob er sie mit magnetischer Kraft an sich zöge. Welch urkomischen Eindruck macht z. B. nicht sein Selbstgespräch, als er sich nach dem Abgange des Cardinals, allein mit dem Ungenannten in der Stube befindet! Wie drollig ist die Logik der Schlussworte: *Basta: il cielo è in obbligo di aiutarmi*,

---

Ueberreste einer alten Zwingburg sieht. Vergl. L. Gualtieri's Innominato die Einleitung.

*) Der schon erwähnte englische Anonymus sagt unter anderm von Don Abbondio: An unrivalled portrait, on which Manzoni has lavished all the power of his graceful and quiet irony ..... it is Van Dyck painting on the reverse of one of Michael Angelo's pictures.

perchè non mi ci son messo io di mio cappriccio. Ferner sein Schrecken, als der Neubekehrte die in der Ecke lehnende Büchse umhängt: *Bel cilizio, bella disciplina da convertito!* — dann sein wehmüthiger Neid, als er die Amtsgenossen in der Kirche singen hört, während er auf dem Wege nach der verrufenen Veste ist Wie herb tadelt er bei sich den Cardinal, dass dieser, anstatt für das Wohl seiner Pfarrer Sorge zu tragen wie für das Licht seiner Augen, ihn einem hergelaufenen Bösewicht zur Begleitung mitgibt, über dessen Bekehrung kluge Leute wie Don Abbondio ihre ganz eigenen Gedanken haben: *a casa mia si chiama precipitazione!* Und so geht es fort vom ersten Auftreten des Biedermannes, wo er die Kieselsteine mit dem Fusse aus dem Wege schleudert, bis dahin, wo er gegen Ende der Erzählung, nachdem er endlich die Ueberzeugung gewonnen, der furchtbare Don Rodrigo sei wirklich todt und begraben, in einen komischen Panegyrikus der Pest ausbricht und in der Freude seines Herzens sich sogar den unschuldigen Witz erlaubt, den einzigen den er im ganzen Buche macht: Perpetua hat eine Dummheit begangen zu sterben; bei dem dermaligen Mangel an Frauen wäre sie am Ende auch noch unter die Haube gekommen (*Ha proprio fatto uno sproposito Perpetua a morire; chè questo era il momento che trovava l'avventore anche lei*). Nicht minder ist der Krawall (ich erinnere blos an den plötzlichen Uebergang in der Begütigungsrede des capitan di giustizia: *Siete sempre stati buoni fi . . . . . . Ah, canaglia!*) nebst der darauf folgenden Wirthshausscene, wo der angetrunkene Renzo seine famosen Auseinandersetzungen zum Besten gibt, voll der prächtigsten, humoristischen Streiflichter. Auch Perpetua (der Name schon macht einen komischen Eindruck) ist eine durchaus humoristische Figur, desgleichen der Wirth zum Vollmond, besonders in der Scene, wo er den betrunkenen Renzo zu Bette bringt und ihm den *nome e cognome* abschmeicheln will, sowie in seiner darauf folgenden Unterredung mit dem Notar. Welch prächtig humoristische Gestalt ist ferner der Doktor „Leutverhetzer“ (Acceccagarbugli). Weitere zahlreiche Beispiele, welche Manzoni's Humor ausser allem Zweifel setzen, liessen sich mit leichter Mühe auffinden. Und dabei geht in den Pr. Sp. der Humor stellenweise, wie bei Shakespeare, mit der Erhabenheit Hand in Hand, so z. B. in dem Zwiegespräche Don Abbondio's mit dem Cardinal, wo das französische Sprichwort: Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, mehr als einmal zur Wahrheit wird.

Ehe ich zum Abschluss dieser vielleicht schon allzulangen Abtheilung meine Aufmerksamkeit dem äussern Gewande des Romans, der Sprache, zuwende, halte ich es für nöthig, hier noch ein Wort über die Auffassung zu sagen, welche dem Werke von Seiten der liberalen Partei in Italien zu Theil wurde. Eigentlich hätte diese Bemerkung dahin gehört, wo ich mich über die sogenannte religiöse Tendenz des Romans des Weiteren aussprach. Ich glaube indess, dass sie auch hier noch am Platze ist. Wie man in dem Werke von der einen Seite eine scharf ausgesprochene katholische Tendenz erkennen wollte, so war man von der andern Seite bemüht, dasselbe für das politische Parteiinteresse auszubeuten. So sagt beispielsweise Giusti, der Anonimo toscano, scherzend in seiner Satyre Sant' Ambrogio:

„Den jungen Sohn von einem jener ganz
Verdächt'gen Männer hatt' ich zum Begleiter,
Von jenem Sandro (d. h. Alessandro), Autor des Romans,
„Die zwei Verlobten,“ auch bekannt noch weiter.“

Sehen wir nun, in wie weit sich eine politische Tendenz in dem Buche nachweisen lässt.

Der Roman spielt in der Zeit, wo die Lombardei unter spanischer Herrschaft stand. Sollte Manzoni absichtlich diese Epoche gewählt haben, um zu zeigen, die unglückliche Lage des Landes sei durch die fremde Occupation hervorgerufen worden? Dann müsste, denke ich, diese Idee doch wohl auch irgendwie angedeutet und der Fremde als der Unterdrücker, als die Ursache beklagenswerther Zustände hingestellt sein. Nun aber tritt in dem Buche nirgends ein offener oder versteckter Antagonismus gegen die spanische Herrschaft hervor, man müsste denn die humoristische Stelle Cap. I. *Quel borgo . . . . . . aveva il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnuoli che insegnavan la modestia alle fanciulle ed alle donne del paese etc.* dahin deuten wollen. Eine solche Auslegung scheint mir aber sehr gezwungen, denn erstlich spielen die spanischen Soldaten, wo sie einmal auftreten, wie bei dem Krawall, wahre Statistenrollen, während es doch ein Leichtes gewesen wäre, ihnen einen solchen Antheil an der Handlung zu geben, dass sie als die verhassten Zwingherren erscheinen mussten, und dann sind die wahren Quälgeister des Landes, die Nobili und ihr Anhang von Banditen, lauter Vollblutitaliener, desgleichen die verhassten Magistratspersonen; Ferrer dagegen, der Statthalter Sr. hispanischen Majestät, ist der populäre Mann des Tages, der Liebling

des Pöbels, dem es nicht im Traume einfällt mit den spanischen Behörden anzubinden. Der Hass gilt ausschliesslich den Bäckern und dem Vicario di provisione; an Weiteres denkt kein Mensch*). Aber, könnte man sagen, indem Manzoni den elenden Zustand des Landes unter der Fremdherrschaft schildert, tritt er gerade hierdurch indirekt gegen diese auf. Hierauf habe ich weiter nichts zu erwiedern, als dass Manzoni wäre dies in der That seine Absicht gewesen, dem politischen Elemente sicherlich eine ganz andere Geltung in dem Buche verschafft hätte, als es darin hat. Dem religiösen und ethnografischen Elemente gegenüber ist das politische denn doch gar zu stiefmütterlich bedacht. Auch ist bei einem Charakter wie Manzoni nicht wohl vorauszusetzen, dass er aus Furcht vor möglichen Folgen sich zu einem politischen Versteckenspielen hergeben sollte. Wir müssen vielmehr annehmen, dass der Dichter der Politik eben nicht mehr und nicht weniger Rechnung getragen hat, als er, der historischen Wahrheit gemäss, dies thun musste, um das grosse sociale Bild harmonisch zum Ganzen abzurunden. Natürlich bleibt es dabei jedem freigestellt aus dem Buch herauszulesen, was ihm eben beliebt. Dass man das redlich gethan hat, ist bekannt und war um so leichter möglich, als sich der Dichter in dieser Beziehung meines Wissens niemals über sein Werk ausgesprochen hat.

Wenden wir uns nunmehr zum letzten, dem rein linguistischen Theile unserer Aufgabe, zur Sprache des Romans.**) Bei dem Umstande, dass in Italien die Dialekte eine weit hervorragendere Rolle spielen als in Deutschland oder Frankreich, war es für Manzoni, den Mailänder, schon von vornherein keine Kleinigkeit, sich

---

*) Dass man die Epoche, in welcher der Roman spielt, für das Parteiinteresse auszubeuten verstand, beweist der schon erwähnte, als Commentar der „Promessi sposi“ geschriebene Roman *l'Innominato* von Luigi Gualtieri.

**) Die P. Sp. theilten und theilen noch in Deutschland das Schicksal des „Vicar of Wakefield“ und des „Paul et Virginie“. Viele Sprachlehrer haben, sobald sie ihre Schüler einigermaassen über die Rudimente der Grammatik hinausgeführt haben, nichs Eiligeres zu thun als denselben den Manzoni'schen Roman zur Lektüre in die Hand zu geben. Was den moralischen Werth der Erzählung als eines Unterrichtsbuches betrifft, so dürfte es allerdings schwer halten, eine für jedes Geschlecht und jedes Alter passendere Lektüre auf dem Gebiet der ganzen italienischen Literatur ausfindig zu machen. Anders verhält es sich aber damit, wenn wir die Sache vom sprachlichen Standpunkte betrachten. Hier muss ich die P. Sp. unbedingt als eine für den Anfänger viel zu

so ganz in das Toscanische hineinzuleben, dass nicht nur keinerlei Provinzialismen seinen Styl verunstalten, sondern dass die italienische Hochsprache unter seinen Händen auch zum geeigneten Gewande für den so vorwiegend lokalen Charakter des Darzustellenden werden konnte. Aber nicht blos dem provinziellen Charakter musste der Dichter gerecht werden, sondern auch die Denk- und Redeweise der fernliegenden Epoche musste ihren entsprechenden Ausdruck finden.*) Welche Schwierigkeiten Manzoni hierbei zu bewältigen hatte, vermag nur der zu beurtheilen, welcher die italienischen Mundarten in den Kreis seiner Studien gezogen hat.**) Nicht nur stehen die italienischen Dialekte, z. B. der Mailänder, dem Toscanischen viel ferner als unsere deutschen Dialekte dem Hoch-

---

schwere Lektüre bezeichnen, denn um das Buch nur einigermaassen mit Genuss lesen zu können, bedarf es schon einer ziemlichen Fertigkeit in dem Idiom. Wer mit Grammatik und Wörterbuch in der Hand zu dem Romane greift, für den bleiben die vielen Feinheiten der Manzoni'schen Sprache, alle die reizenden Nüancirungen, sowie der über so Manches hinwehende humoristische Hauch ein todter Buchstabe. Hieraus erklärt es sich denn auch, dass viele, die sich mühsam durch die ersten Kapitel durcharbeiten, schon gleich bei der Aufzählung der *gride* sich zu langweilen anfangen, weil sie eben aus äusserlichen Gründen den Humor nicht zu erfassen vermögen, und das Buch bald unbefriedigt aus der Hand legen. Um die P. Sp. würdigen zu können, muss der Schüler die sprachlichen Schwierigkeiten schon hinter sich liegen haben.

*) In wie hohem Grade dies Manzoni gelungen ist, geht daraus hervor, dass Witte, die erste Autorität in Deutschland, was italienische Literatur betrifft, „den mit poetischer Milde nachgeahmten Ton des 17. Jahrhunderts durch das ganze Buch hindurch vernehmen“ wollte, weshalb „dieser Ton auf den Leser einen eigenen, fast unbewussten Eindruck alterthümlicher Originalität mache“. Vergl. Clarus' Vorw. pg. 109.

**) Ueber Manzoni's Studium der italienischen Dialekte sagt Clarus pg. 117: „Manzoni war (während seines Aufenthaltes in Florenz) für Niemand zugänglich. Gleichwohl trieb er sich ganze Tage lang im Felde umher, sprach mit den dort befindlichen Landleuten und besuchte dieselben, um an ihnen die ländlichen Sprachweisen zu studiren. Ueber Dialekte hat er denn auch schon seit Jahren eine grosse Arbeit unter den Händen, ein Wörterbuch, wozu er besonders den toskanischen Dialekt studirt hat. Alle diese Sprachstudien dienen dem sein ganzes Leben hindurch verfolgten Zwecke, die ital. Sprache von den spanischen Stiefeln der Crusca zu befreien, deren unakademische Engherzigkeit so lange schon die freie Bewegung des sprachlichen Lebens in Italien hemmt und den schönen Leib der ital. Sprache auf dem Procustesbette ihrer beschränkten Regeln martert und seine weitere Entwicklung mit grausamer Philistrosität hemmt.“

deutschen, sondern ihre Herrschaft geht soweit, dass in der Lombardei wie in Neapel oder Venedig die höchsten Classen der Gesellschaft unter einander Dialekt sprechen und nur ungern zur Büchersprache greifen, in der sie sich lange nicht so heimisch fühlen als etwa ein Rheinländer, ein Oesterreicher oder ein Pommer in der deutschen Schriftsprache, vorausgesetzt, dass jeder von ihnen die nöthige Erziehung genossen hat. Um so mehr müssen wir daher die Virtuosität bewundern, welche sich in Manzoni's Sprachbehandlung überall kundgibt. Wäre der Dichter ein geborner Florentiner und hätte er sein Lebenlang keine andere Luft als die von Siena geathmet, er hätte keinen correkteren, eleganteren und wohlklingenderen Styl schreiben können, als ihn das Buch in seiner neuesten Auflage zeigt, und Clarus hat Recht, wenn er den Roman in seiner jetzigen Gestalt „das vollkommenste stylistische Meisterwerk der neuern italienischen Prosa" nennt.

Es ist eine äusserst interessante Studie für den Linguisten die neueste Auflage des Romans mit den früheren zu vergleichen und der von dem Dichter fast an jeden Satz gelegten Feile Schritt für Schritt nachzugehen. Hierbei zeigt sich denn eine sehr auffallende Erscheinung. Jene Parthien nämlich, wo die volksthümliche Sprache so recht hervortritt, haben nur wenige und ziemlich unbedeutende Veränderungen erlitten, ein Beweis, dass Manzoni gleich zu Anfang das Richtige getroffen und den florentiner Dialekt so geschickt dem lokalen Charakter angepasst hat, dass er selbst, der strengste Kritiker seines Styls, fast nichts daran auszusetzen fand. Eine solche Stelle ist unter vielen ähnlichen z. B. Renzo's lange Rede (Cap. 14). Hier sind die Verbesserungen nahezu alle rein äusserliche, wie per esempio für per supposto, un poco statt un po', visto für veduto, bricconerie für birberie etc., alles Dinge von wenig Belang *). Ganz anders treten dagegen die Veränderungen z. B. in folgender dem 12. Cap. entnommenen Parallelstelle auf, wo der Dichter selbst spricht:

*) Vergl. Voci e maniere di dire più spesso mutate da A. M. nell' ultima ristampa de' P. Sp. da G. B. D. Milano, Pirotta 1842 (Der anonyme Verfasser nennt als erste Ausg. der P. Sp. die von V. Ferrario, Mil. 1825, 8v.

Ausgabe von David Passigli
1832.

A questi *termini* erano le cose, quando Renzo, *terminando come abbiam detto, di rodere* quel suo pane, veniva *su* pel borgo di porta Orientale, e si avviava, senza saperlo, proprio al *sito* centrale del tumulto. Andava egli ora *spedito*, ora ritardato dalla folla; e andando gua*t*ava ed *origliava*, per ricavare da quel ronzío confuso di discorsi qualche notizia più positiva dello stato delle cose. Ed ecco a un dipresso le parole che *gli venne fatto* di rilevare in *tutto il viaggio.*

Ausgabe von Baudry
1856.

A questo *punto* erano le cose, quando Renzo, *avendo ormai sgranocchiato* il suo pane, veniva *avanti* per il borgo di porta Orientale, e s'avviava, senza saperlo, proprio al *luogo* centrale del tumulto. Andava, ora *lesto*, ora ritardato dalla folla; e andando, gua*r*dava e stava in *orecchi*, per ricavar da quel ronzío confuso di discorsi qualche notizia più positiva dello stato delle cose. Ed ecco a un dipresso le parole che *gli riuscì* di rilevare in *tutta la strada che fece.*

Man sieht, mit welchem Geschmack Manzoni hier jedes Wort abgewogen hat, wie auch der leiseste Anklang an den Dialekt z. B. *sito* für *luogo* vermieden und durch ein der reinen Schriftsprache entnommenes Wort ersetzt ist. Leider gestatten mir Raum und Zeit keine eingehendere Behandlung dieses gewiss interessanten Gegenstandes. Dafür aber erlaube ich mir, statt weiteren Raisonnements, für den des Mailänder Dialekts kundigen Leser ein Bruch-Stück der oben erwähnten Rede Renzo's mit der Milanesischen Uebertragung herzusetzen.

Italienisch.

Lo dicevo io; già le storie si raccontano anche da noi. E poi la cosa parla da sè. Mettiamo, per esempio, che qualcheduno di costoro che voglio dir io, stia un po' in campagna, un po' in Milano; se è un diavolo là, non vorrà essere

Mailändisch*).

L'è mi ch'el disi; già i stori se cũnten anca da nüñ alter. E pö la roba la parla da se stess. Mettem, per esempi, che un queicüñ de quî, che mi vüi di(r), el staga un pû de föra et un pû chî; se l' è un diavul là, el sarà

*) Ich versuche hier die halbbarbarischen Laute des Dialekts, so gut es eben geht, wiederzugeben. Die Vokale *ö* und *ü* lauten etwa wie im Deutschen, die ~ bezeichnen den Nasenlaut, ^ eine gedehnte Silbe; das *sch* in *pesch* (peggio) wurde aus Mangel einer entsprechenden italienischen Buchstabenverbindung hergesetzt.

un angiolo quì; mi pare. Dunque mi dicano un poco, signori miei, se hanno mai visto uno di questi col muso all' inferriata? E quel che è peggio (e questo lo posso dir io di sicuro) è che le gride ci sono, stampate, per gastigarli; e non già gride senza costrutto; fatte benissimo, che noi non potremmo trovar niente di meglio; ci son nominate le bricconerie chiare, proprio come succedono; e a ciascuna il suo buon gastigo. E dice: sia chi sia, vili e plebei, e che so io. Ora andate a dire ai dottori, scribi e farisei, che vi facciano far giustizia, secondo che canta la grida: vi danno retta come il papa ai furfanti: cose da far girar il cervello a qualunque galantuomo. Si vede dunque chiaramente che il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perchè c'è una lega etc.

minga un angiol chî, me pâr. Dunca, me cari sciuri, che me disen un pû, se hân mai vedü vüñ de questi chî cul müsoñ a la ferrada? E quel che l' è p e s c h (e quest' chî el poi di(r) mi del cert), l'è che i avvîs per castigai gh'în (c i s o n o), bei e stampâ; e minga di avvîs senza costrüzion, n'è nagotta; în fâ benone che nüuñ podum trovâ nagotta de mei; e ghe sta scritt' i ballossâd, ciâr e net, come deven ves; e a ciaschedüna el so castig. E el dis, sia chi se sia, di vili e barabba, e cosa so mi. Adess, andé un pû dai dottour, scribi o farisei, per faf (farvi) da(r) giustizia, come el dîs l'avvîs: ve dan résoñ come el papa ai baloss: roba de casciâ(r) via ogni galantom. Se ved dunca ciâr e net, ch'el re e quî che cománden, vorarien che i baloss füssen castigâ, ma se fa nagotta, perchè gh'è una liga etc.

Wer auch nur einigermaassen Mailändisch versteht, wird mir zugeben müssen, dass sich in der Uebersetzung der Dialekt auf's Innigste an die Schriftsprache anschmiegt. Dies ist aber nur darum möglich, weil Manzoni, was die ital. Kritik schon von Anfang an bewundernd hervorhob, die Schriftsprache so kunstvoll zu behandeln weiss, dass der Mailänder stets seinen Dialekt aus dem Toscanischen des Dichters heraushört, etwa so, wie in den hochdeutschen Schriften H e b e l's der allemannische Dialekt in tausend undefinirbaren Wendungen durchklingt, welche das Ohr des Süddeutschen sofort erfasst, während der mit dem Dialekte unbekannte Norddeutsche nichts davon merkt und sich einfach an das Gebotene hält. Solche Eigenthümlichkeiten lassen sich in einem Dichterwerke freilich viel schwerer nachweisen als nachempfinden; auch

fällt die individuelle Rezeptivität des Lesers hierbei stark in's Gewicht.

Soviel über das imposante Meisterwerk Manzoni's, welches bestimmt ist, so lange zu leben, als die Sprache, in der es geschrieben ist, und das eine spätere Zukunft einst neben Dante's „Commedia" und Tasso's „Gerusalemme" und ganz gewiss über Boccaccio's Novellen, Ariost's Roland und Petrarca's Sonnete stellen wird. Mit ihm schliesse ich meine Studie über den grossen italienischen Dichter. Was die *Ossteruazioni sulla morale cattolica*, eine gegen Sismondi gerichtete Streitschrift anbelangt, in welcher Manzoni sich auf den Boden des allerpositivsten Katholizismus stellt, so hat dieselbe mit der schönen Literatur nichts gemein und entzieht sich deshalb meiner Betrachtung. Für den Biographen Manzoni's ist sie dagegen von Wichtigkeit, da die darin ausgesprochenen Ansichten und Grundsätze ein helles Licht auf den psychologischen Entwickelungsgang des Dichters werfen. Allem theologischen Wesen fernstehend, kommt es mir nicht zu, über diese mit grossem Scharfsinn und sehr gewandter Dialektik geschriebenen neunzehn Capitel irgend eine Meinung abzugeben. Doch glaube ich die Bemerkung hinzufügen zu dürfen, dass Manzoni sich in diesen Osservazioni eigentlich umsonst echauffirt. Dass die Moralgesetze der katholischen Kirche ebenso trefflich sind als die aller andern Kirchen, stellt ja niemand in Abrede. Auch nicht gegen die Moral als solche sondern gegen die Consequenzen, welche eine finstere Richtung aus gewissen Glaubensdogmen zu ziehen bemüht ist, lehnt sich die heutige Welt auf. Manzoni hat im Laufe der Zeit alle verloren, die ihm theuer waren. Sein letztes Kind, eine Tochter, starb ihm gegen Ende der fünfziger Jahre. Seitdem steht er, jetzt ein Greis von 86 Jahren, einsam da in der Welt, gleich dem Dom seiner Vaterstadt. Kann es uns befremden, wenn der Sänger der „Hymnen" sich immer fester und starrer in seinen Glauben zurückzog und nur in ihm allein sein Heil zu finden glaubt? Mögen wir seine Ueberzeugung theilen oder nicht; als eine echte und aufrichtige müssen wir sie jedenfalls achten. Für Manzoni's Werth als Dichter aber ist sie, wie ich in dieser Studie darzulegen suchte, nur ein Moment von untergeordneter Bedeutung. Um diesen Werth zu ermessen, bedarf es etwas von jenem offenen und freien Blick, wie ihn der Dichter des Faust besass, und bei dem Urtheile, das ein Goethe abgab, dürfen wir, denke ich, auch uns beruhigen.

Anhang.

Note 1. In der Vorrede zu der (seinem Freunde und Uebersetzer M. C. Fauriel gewidmeten) Tragödie „Carmagnola" spricht sich Manzoni in ebenso bestimmter als massvoller Weise über die von ihm beabsichtigte Reform des Drama's aus. Es lag ihm vor allem daran, die Unmöglichkeit einer ferneren Beibehaltung der beiden Einheiten der Zeit und des Ortes darzuthun. Die Frage an sich ist heute längst entschieden. Dessenungeachtet gewährt es noch immer ein lebhaftes literarisches Interesse, zu sehen, wie gründlich Manzoni bei seiner Reform zu Werke ging. Goethe veröffentlichte kurz nach dem Erscheinen des Drama's in „Ueber Kunst und Alterthum" eine Analyse des „Carmagnola", in welcher er dem Werke des jungen Dichters die eingehendste Aufmerksamkeit widmete. Zuerst spricht er sich über die Reformbestrebungen Manzoni's in der anerkennendsten Weise aus. Dann betrachtet er den historischen Vorwurf als solchen, analysirt das Drama von Akt zu Akt und von Scene zu Scene, und schliesst mit einer eingehenden Betrachtung der hervorragendsten Charaktere des Werkes. Seine Kritik resumirt sich in den Worten: „Manzoni ist „stets elegant, korrekt und distinguirt in den Details, und nach einer „so gewissenhaften und strengen Prüfung, wie man sie von einem Fremden „erwarten darf, haben wir in seinem Stücke auch nicht eine einzige „Stelle getroffen, an welcher wir ein Wort mehr oder weniger ge„wünscht hätten. Einfachheit, Kraft und Klarheit sind in seinem Style „untrennbar verschmolzen, und in dieser Hinsicht würden wir keinen „Anstand nehmen sein Werk als klassisch zu bezeichnen." Manzoni war über diese unerwartete und von einer solchen Seite kommende Anerkennung in der freudigsten Weise überrascht, um so mehr als sich die italienische und französische Kritik gegen die beabsichtigte Reform ziemlich feindselig aussprach. Er richtete an Goethe ein ebenso bescheidenes als geistvolles Dankschreiben (Mailand, 23. Januar 1821),

welches dieser in deutscher Uebersetzung und mit Auslassung der an ihn persönlich gerichteten Complimente in „Ueber Kunst und Alterthum“ Bd. 4 Heft 1. S. 23 abdrucken liess.

Note 2. Die betreffende Stelle in der obenerwähnten Analyse des Carmagnola lautet folgendermassen. „Man denke sich nun unter „Carmagnola einen jener Söldnerhelden, welcher mit Stolz danach strebt, „etwas durch sich selbst zu werden, der aber in seiner Stellung nichts „von allem dem hat, was er nothwendig bedürfte, um seine Ziele zu „erreichen; der weit entfernt davon heucheln zu können und zu ge„eigneter Zeit geschmeidig und gefällig zu erscheinen, einen Augenblick „lang seinen unruhigen, hochfahrenden und despotischen Sinn nicht zu „bemeistern versteht. Es ist nicht schwer den Kampf vorauszusehen, „der nothwendiger Weise zwischen einem so heftigen, absoluten Cha„rakter und einer Autorität von so ängstlich besorgter Klugheit wie „die des venetianischen Senats ausbrechen muss, so dass man leicht „herausfindet, wieviel Verhängnissvolles und Tragisches in der Stellung „liegt, deren Zwischenfälle und Katastrophe Hrn. Manzoni's Stück bilden. „Zwei so verschiedene und sich widerstrebende Interessen, wie dies „fast immer Toga und Harnisch gewesen sind, kommen hier in ver„schiedenen Persönlichkeiten in's Spiel. Sie werden mit überlegenem „Talente entwickelt und charakterisirt, und dies in der einzigen Weise, „welche die von dem Verfasser angenommene Form verträgt, die sich „so vollkommen gerechtfertigt und gegen jeden Einwand gesichert findet.“

Note 3. Goethe sagt über diese Unterscheidung: „Man braucht „nur einen Blick auf das Personenverzeichniss zu werfen, um zu er„kennen, dass der Verfasser mit einem sehr empfindlichen Publikum zu „thun hat, dem er nur nach und n ch beikommen kann, denn wahr„scheinlich folgt er weder seiner Ueberzeugung nach seinem Gefühle, „wenn er seine Personen in zwei Klassen eintheilt: in historische und „in ideale Personen. Nachdem wir so unsere vollständige Befriedigung „mit seinem Werke freimüthig ausgesprochen haben, möge es uns er„laubt sein, dem Dichter zu rathen, er wolle in Zukunft nicht mehr „zu einer solchen Unterscheidung greifen. Es gibt, genau genommen, „gar keine historischen Persönlichkeiten für die Poesie. Wenn der „Dichter die moralische Welt, wie er sie erfasst hat, schildern will, so „erweist er nur gewissen Individuen, denen er in der Geschichte be„gegnet, die Ehre, dass er ihre Namen entlehnt, um sie den Wesen „seiner Schöpfung beizulegen. Die tragischen Gestalten Hrn. Man„zoni's — wir sagen dies zu seinem Lobe, — sind alle aus demselben „Gusse, sind alle gleichmässig idealisch etc. etc.“

Note 4. In dem *Quarterly Review*, 1819 Bd. 47. S. 85 war eine ziemlich abfällige Kritik über Carmagnola erschienen, welche Göthe bewog, Manzoni in einem eigenen Aufsatze zu vertheidigen, der sich in der Pariser Ausgabe, Bandry 1843 in italienischer Uebertragung findet. Aus einem Briefe V. Cousin's, Weimar 28. April 1825, geht hervor, dass Göthe diese Antikritik schrieb, ohne Manzoni persönlich zu kennen. Die betreffende Stelle lautet: „Je lui exprimai ma reconnaisance comme ami de Manzoni, de ce qu'il avait eu la bonté de le défendre, sans le connaître, contre la critique du Quarterly Review. Il me répondit avec un accent vrai et profond: „J'en fais grand cas! „j'en fais grand cas! Adelchi est un plus grand sujet; mais le Comte „de Carmagnola a bien de la profondeur. Et la partie lyrique en „est si belle, que ce méchant critique anglais l'a louée et même traduite."

Note 5. Die betreffende Stelle in der Vorrede lautet vollständig: „Es bleibt mir noch übrig von dem einmal in diese Tragödie eingeführten Chore Rechenschaft abzulegen, welcher, da die Personen, welche ihn bilden, nicht genannt sind, als eine Caprize oder als ein Räthsel erscheinen könnte. Ich kann meine Absicht nicht besser darlegen, als indem ich theilweise das wiederhole, was Herr (A. W.) v. Schlegel über die griechischen Chöre gesagt hat. (Es folgt nun die bekannte Stelle aus Schlegel's 3. Vorlesung über „dramatische Literatur"). Nun hat es mir aber geschienen, dass, wenngleich die Chöre der Griechen mit dem modernen dramatischen Systeme nicht vereinbart sind, man doch theilweise ihren Zweck erreichen und den Geist derselben erneuern könne, indem man lyrische Bruchstücke einfügte, die im Sinne jener Chöre gehalten sind. Wenn der Umstand, dass diese unabhängig von der Handlung und nicht angewendet auf (bestimmte) Persönlichkeiten sind, ihnen einen grossen Theil der Wirkung benimmt, den jene (d. h. die griechischen Chöre) hervorbrachten, so kann er sie doch, meiner Ansicht nach, eines lyrischeren, wechselnderen und phantasievolleren Aufschwungs fähig machen. Ueberdies haben sie gegen die antiken den Vortheil, dass sie keinerlei Uebelstände bieten. Da sie mit dem Gewebe der Handlung nicht verbunden sind, so werden sie auch niemals Ursache sein, dass diese sich ändere oder sich löse, um ihnen Raum zu geben. Endlich haben sie für die Kunst noch einen andern Vortheil. Indem sie nämlich dem Dichter ein Winkelchen *(cantuccio)* vorbehalten, wo er in eigener Person sprechen kann, werden sie bei ihm die Neigung vermindern, sich in die Handlung einzuführen und den Personen seine eigenen Empfindungen zu verleihen, ein Fehler, in den die bekanntesten dramatischen Dichter gern verfallen. Ohne

zu untersuchen, ob diese Chöre jemals in irgend einer Weise für die Aufführung eingerichtet werden können, habe ich bloss die Absicht, dass sie für das Lesen bestimmt seien, und ich bitte den Leser diesen Plan unabhängig von dem Versuche, der hier vorliegt, zu betrachten, denn der Plan scheint mir geeignet der Kunst grössere Wichtigkeit und Vervollkommnung zu verleihen, indem er ihr ein direkteres, sichereres und entschiedeneres Mittel zu moralischem Einflusse darbietet."

Note 6. Das Drama ist der ersten Gemahlin des Dichters Henriette Louise Blondel gewidmet. Göthe hat dasselbe in seinen „Bemerkungen zu Adelgis" eingehend besprochen, desgleichen Fauriel in seiner „Analyse de l'Adelchi." Beide Aufsätze finden sich, ersterer in italienischer Uebertragung (der Luganer Ausgabe entnommen), letzterer im Originale, in der Pariser Ausgabe von Baudry.

Note 7. Dem Drama geht eine Reihe historischer Notizen voraus, welche theils die Zeit, in der es spielt, theils die behandelten historischen Fakta und die charakteristischen Sitten und Gebräuche, auf welche im Stücke gelegentlich angespielt wird, zum Gegenstande haben. Der Dichter hat überdies dem Werke eine lange, historische Abhandlung *(Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia)* beigegeben, in welcher besonders das 5. Capitel „Ueber den Antheil der Päpste am Falle der longobardischen Dynastie" zur Beurtheilung der Gestalt des Kaisers Karl im Drama von besonderer Wichtigkeit ist.

Note 8. Fauriel erzählt die Entstehungsgeschichte dieses interessanten Briefes wie folgt: „Mehrere unserer Zeitungen*) berichteten, in mehr oder minder lobender Weise, über den Conte di Carmagnola Manzoni's nach dessen Erscheinen zu Anfang 1820, und namentlich war es das Lycée français, welches eine eingehende, sorgfältige Analyse brachte, in der die Schönheiten des Drama's mit viel Geschmack und Theilnahme gewürdigt wurden, wobei jedoch zugleich der Entschluss des Dichters, sich von der Regel der Einheiten zu befreien, mit geistvollen *(ingénieuses)* und zum Theile neuen Gründen bekämpft ward.

Manzoni, der sich damals in Paris befand und von diesem Auszuge *(extrait)* Kenntniss erhielt, war weder unempfindlich gegen die von einem erleuchteten Richter seinem Talente gespendeten Lobsprüche, noch überrascht durch die Einwürfe, die man dem von ihm befolgten dramatischen Systeme machte. Aber weit entfernt davon diese Einwürfe ohne Gegeneinwürfe *(réplique)* zu finden, glaubte er im Gegen-

---

*) Es waren dies das *Journal des Savants* (1824), und die *Revue encyclopédique* Bd. 6. pag. 344 u. ff.

theile darin neue Gründe für ein Beharren auf seiner Meinung von der Regel der Einheiten zu finden, und er wich der Versuchung in dieser Hinsicht einige Bemerkungen zu schreiben, welche er sich vornahm als ein Zeichen der Dankbarkeit und Achtung dem Autor des Artikels (Hrn. Chevet) zu widmen, der ihn hierzu veranlasst hatte. Unvorhergesehene Hindernisse benahmen jedoch Hrn. Manzoni die Möglichkeit, seinen Brief noch zeitig genug zu beendigen, damit derselbe den Werth der Gelegenheit (*un à propos de circonstance*) haben konnte, und demselben all jenen Fleiss zu widmen, den er ihm zuzuwenden beabsichtigte. Kurz darauf gezwungen wieder nach Italien zu reisen, dachte er nicht mehr daran eine Schrift zur Oeffentlichkeit zu fördern, die er dessen nicht würdig hielt, und welcher er nicht alle jene Sorgfalt hatte widmen können, deren sie bedurft hätte. Ich hatte jedoch Kenntniss von dieser Schrift erhalten, und dachte anders über sie als ihr Verfasser. Ich fand sie von einem Werthe und einem Interesse, die mir eine Veröffentlichung derselben wünschenswerth erscheinen liessen. Zugleich erschien mir die zufällige Verspätung derselben als etwas ganz Gleichgiltiges. Ich bat deshalb Hrn. M. bei seiner Abreise mir das Manuscript zu überlassen und mir die Ermächtigung zu geben, dasselbe zu veröffentlichen, wann und wie ich dies für geeignet finden würde. Dieses Werk ist das folgende. Es wird, hoffe ich, der beiden Tragödien, denen ich es beigebe, nicht unwürdig erachtet werden. Es dient zugleich als eine Art Anhang zu denselben und wird das Verständniss der Ideen und Absichten erleichtern, nach denen diese verfasst sind und die man bei der Beurtheilung derselben sich gegenwärtig halten muss."

Die (in der Baudry'schen Ausgabe) 156 gr. 8 Seiten umfassende, in vortrefflichem Französisch geschriebene Abhandlung führt den Beweis, dass weder in der Natur des menschlichen Geistes noch in derjenigen der dramatischen Kunst ein Prinzip vorhanden ist, kraft dessen man die Einheit der Zeit und des Ortes als eine unbedingte Grundregel der Tragödie auffassen müsse, und dass in jenen besonderen Fällen, wo diese Regel als nützlich oder passend erscheinen könnte, ihre Anwendbarkeit aus einem ganz anderen Grundsatze als demjenigen hervorgeht, von welchem man sie gewöhnlich ableitet. Die Abhandlung ist wegen der reichen Fülle des Wissens, das Manzoni darin bekundet und ganz besonders wegen seiner Beurtheilung der französischen Tragiker, die er mit Shakespeare in Vergleichung setzt, noch immer sehr lesenswerth. Manzoni zeigt sich hier als Kritiker, und sein Urtheil ist stets ebenso schlagend als tief begründet und erschöpfend.

Chronologisches Verzeichniss

der

Ausgaben der Manzoni'schen Werke*).

I.

Ausgaben der Promessi Sposi.

1825—26. I. Promessi Sposi, storia milanese del secolo XVII. 3 vol. in 8. Milano, Vincenzo Ferrario.

1829. Opere: Promessi Sposi, vol. 1—3. Firenze 12. (s. d. Sammelausgaben.)

1832. Prom. Sposi. 3 v. D. Passigli.

1833. P. Sp. con illustrazioni tratte dalla storia lombarda del secolo XVII. di Cesare Cantù 3 vol. Firenze 12. (selten).

— P. Sp. 2 vol. Paris 12. angebl. 9. Auflage.

1834. P. Sp. 2 vol. Firenze. 12.

1835. P. Sp. neue Auflage der Flor. Ausg. von 1833.

1836. P. Sp. mit dem Bilde Manzoni's, 1 vol. Paris (nuova ed.) gr. 8.

— Dieselbe in 12.

1837. P. Sp. 4 vol. Torino, 16.

— P. Sp. 3 vol. Lugano, 18.

1838. P. Sp. 3 vol. Milano, 12.

— P. Sp. storia milanese del sec. XVII., i quali sono preceduti da una prefazione inedita dell' Abb. Mich. Colombo e da due discorsi, uno de' quali ragiona intorno al profitto che si può trarre dalla lettura dei romanzi, e l'altro discorso in ispezialità de' P. Sp. 2 vol. Parma, 12. (sehr selten).

---

*) Dieses Verzeichniss enthält nur die mir bekannten Ausgaben und kann deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

1840. P. Sp. colla storia della colonna infame, mit Illustr. Milano 4.

— P. Sp. coll' aggiunta della storia della colonna infame inedita, ed. riveduta dall' autore ed illustrata da circa 450 disegni intercalati nel testo, gr. 8. Milano. (Diese illustr. Ausgabe erschien in 108 Lieferungen).

1842. P. Sp. 2 vol. Paris 8.

1843. P. Sp. dieselbe, nuova ed.

— Besondere Ausgabe der Storia della colonna infame ediz. acresciuta dalle Osservazioni sulla tortura di P. Verri, 1 vol. Lugano 8.

1845. P. Sp. (terza ed.) coll' aggiunta della Storia della col. inf. (seconda ed.) 2 vol. mit Illustr. Milano gr. 8. (erschien gleichfalls in Lieferungen.

— P. Sp. storia mil. del sec. XVI. Firenze (Le Monnier) 12.

1846. P. Sp. e gl'Inni. Paris 24.

1848. P. Sp. nebst Storia della c. inf. Luxusausgabe mit vielen Illustr. (neue Auflage der von 1840), Milano gr. 8.

1850. P. Sp. nebst Storia della c. inf. 4. Auflage 2 vol. Milano 12.

1852. „ „ „ „ „ nuova ed. „ „ 12.

1860. P. Sp. storia mil. del sec. etc. 3 vol. Milano, 64.

1862. P. Sp. nona ediz. dell' autore, 3 vol. Milano, 12.

Sammelausgaben.

1826. Tragedie (mit Manzoni's Brief an Goethe) 5 ed. Pisa.

1827. Opere poetiche con prefazione di Goethe. — Jena 12.

1829. Opere varie, 5 vol. Lugano 12.

1829. Tragedie ed altre poesie, con l'aggiunta di alcune prose sue e di altri, vol. 4—6, Firenze 12. (S. die Prom. Sposi 1829).

1830. Tragedie ed altre poesie, 7. ed. Paris, 12.

1830. Opere, 4 vol. Paris 12.

1830. Tragedie e poesie varie colle prose analoghe ed un' apposita prefazione del barone Camillo Ugoni. 18 ed. Lugano 18.

1831. Opere scelte, 1 vol. Firenze 8.

1832. Poesie liriche cogli Inni di Borghi e le Terzine di Torti Milano 32.

1835. Tragedie ed altre poesie, aggiuntevi le Osservazioni sulla morale cat. 2 vol. Firenze 8.

1836. Opere in verso ed in prosa, 1 vol. Firenze. (in Lieferungen).
1836. Osservazioni etc. Con codice ed una lettera di Mons. Ch. Falconieri 7 ed. Parma 8.
1837. Tragedie e poesie scelte, 2 vol. Brüssel 12.
1837. Poesie liriche, zusammen mit Borghi und Torti, Milano 12.
1837. Opere, elegante ediz. compatta a due colonne adorna di sei graziose vignette incise in acciaio, Firenze 8.
1843. Opere complete, con un discorso preliminare di N. Tommaseo ed aggiunte osservazioni critiche. 5 vol. (mit Bildniss des Verf.) Paris gr. 8.
1845. Opere varie, ed. riveduta dall' autore 1 vol. (mit Illustr.) Milano gr. 8. (In Lieferg.)
1852. Tragedie e poesie, Milano 12.
1855. Opere varie (mit Illustr.) Milano gr. 8. (Neue Auflage der Ausgabe v. 1845.)
1858. Tragedie e poesie, 2 vol. Milano 12.

Einzelausgaben.

1815. Inni sacri, Milano 8.
1820. Il conte di Carmagnola, 1 vol. Milano gr. 8.
1822. Adelchi, tragedia con un discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia, 1 v. Milano 8.
1823. La Pentecoste, con la traduzione lat. di Fedele Sopransi, Milano 8.
1823. Inni sacri, Udine 12.
1824. La Pentecoste con la trad. lat. di L. Alvergna, Milano 8.
1825. Inni sacri, Udine 12.
1825. Il conte di Carmagnola 1 vol. Firenze 16.
1830. Inni sacri, Milano 8.
1830. Osservazioni sulla morale cattolica (4 ed.) Pavia 12.
1832. Osservazioni sulla morale cattolica, Torino 12.
1833. Poesie liriche cogli Inni di Borghi e le Terzine di Torti, Milano 18.
1834. Osservazioni sulla morale cattolica, Paris 12.
1835. Inni sacri e Ode, 1 vol. Milano 32.

1837. Sulla morale cattolica, Brüssel 16.
1838. Il Cinque Maggio, (Luxusausgabe mit Illustr.) Firenze, gr. 8.
1839. Osservazioni sulla morale etc. Torino 12. (neue Aufl.)
1843. Storia della colonna infame, con le osservazioni di P. Verri, Paris 12.
1846. Inni sacri, Paris (S. die Prom. Sp.)
1855. Osservazioni etc. Milano 12. (32. ed.)

Vermischtes.

1824. Poesie diverse: Basvillana di Monti; L'invito a Lesbia di Mascheroni; Sepolcri di U. Foscolo; Sepolcri di Pindemonte; Sermoni di G. Gozzi; Mattino etc. di Parini; Inni sacri di Manzoni — Lugano 16.
1829. Dieselbe Sammlung nebst einigen Gedichten von Tordi und Paradisi, — Milano 16.